Les arts de la femme : , encyclopédie pratique, ornée de 180 planches et motifs appropriés à chaque matière, dessinés [...]

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 1 — 15 MARS 1904



CONDITIONS DE LA PUBLICATION

PRIX DU NUMÉRO	ABONNEMENT D'UN AN (1904)
1 fr. 50	13 fr. 40

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraîtra le 15 de chaque mois, à partir du 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir.

La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine.

L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. L'Art de décorer artistiquement le plâtre.

La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie.

La Sculpture sur bois ou Scuptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin.

La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage.

La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis.

La Photographie. — La Photo-peinture. — La Photo-miniature. — La Photo-céramique. — L'Art du décor au ferro-prussiate.

Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles.

La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

VOIR A LA 3e PAGE DE LA COUVERTURE LE CONCOURS AVEC PRIX

En vénération, à Madame Caroline Reboux.

ÉMILE-BAYARD.

LES ARTS DE LA FEMME

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

CRITIQUE D'ART

L'Illustration et les Illustrateurs. Préface de H. Havard, inspecteur général des beaux-arts. Deuxième édition.

Le Style Empire.

La Caricature et les Caricaturistes. Préface de Léandre.

DOCUMENTS D'ART

Le Nu esthétique. Préface de Gérôme, membre de l'Institut. Cinq années. 150e mille.

La Pudeur dans l'Art et la Vie. Préface de William Bouguereau, membre de l'Institut. 8e mille.

La Femme et l'Amour.

L'Art du Nu.

Le Nu en plein air.

L'Animal d'après nature.

TECHNIQUE D'ART

L'Art de la Gravure simplifiée (Cellulotypie). Médaille d'argent de la Société d'encouragement.

L'Art du Bois sculpté (Sculptolignie). Préface de E. Peynot.

L'Art du Métal (Métalloplastie). Préface de Jean Baffier.

EMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

ENCYCLOPÉDIE PRATIQUE

Ornée de cent quatre-vingts planches et motifs appropriés à chaque matière

dessinés par les principaux artistes décorateurs

PARIS

LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

TABLE DES MATIÈRES



AVANT-PROPOS

Nous n'avons point eu la prétention, dans cet ouvrage, de traiter, ou plutôt d'*attenter* magistralement au grand Art; le génie, qui plane au-dessus de tout enseignement et dépasse la pensée humaine, ne hantera point davantage ces pages « à fleur du sol »...

Nos efforts ont particulièrement tendu à l'intelligence méthodique des nombreuses applications du goût, condescendant aux gracieuses et simples énonciations d'art.

Sans nous arrêter donc à l'envolée des hautes aspirations et à la noble désinvolture du Don, nous guidâmes vers les multiples moyens offerts à la sensation artistique, dans ses manifestations les plus pratiques et forcément les plus rudimentaires.

De nos jours, la main délicate de la femme a réalisé des trésors d'ingéniosité, elle a fait de l'art, sans le savoir presque, comme M. Jourdain de la prose, rien qu'en avivant son bien-être, son luxe, et celui-ci s'est modifié à l'image même de la femme, à son caractère, à son parfum.

Au fur et à mesure que le style, dans la décoration de l'ameublement, se départait de sa sévérité, quittant son unité en faveur du disparate, pour choisir plus d'originalité, plus de liberté, ou mieux : pour se renouveler, des arts nouveaux ou ressuscités fleurissaient au bienfait de l'imagination libre, au contact des jolis doigts.

Notre siècle bigarré est donc celui des mignardises et des fanfreluches, incohérentes souvent avec leurs tissus aux nuances combatives, à dessins monstrueux, grinçant de tons sous des dentelles et des rubans singuliers, mais au charme d'autant plus riant, qu'il est étrange, et puis parce que cela est la *mode* : argument sans réplique.

Sans nous arrêter à l'appellation pompeuse de « modern style », nous ne retiendrons de cette recherche, certainement non indifférente, que l'avantage de l'initiative privée et la fantaisie native à laquelle le goût et l'invention intimes ont trouvé d'adorables excuses.

Certes, de nos jours, avec cette latitude offerte par la non-rectitude du style au caprice des tentatives, notre intérieur réclame une harmonie, un décor personnels ; de même qu'un tableau, une statue, ne doivent d'être une œuvre d'art qu'à leur originalité,

il importe de soigner jalousement son « paysage », puisqu'il est solidaire presque de la beauté physique, qu'il flatte ou dessert suivant la délicatesse de l'âme créatrice.

La fantaisie de la maîtresse de maison peut ainsi prendre un essor individuel qui est sa marque, son essence, et c'est à ces multiples manières d'ornementation, appliquées à l'embellissement, à la personnalité du « home », que nous nous efforçâmes d'initier pratiquement et économiquement.

De l'embarras du choix naît l'agrément d'art renouvelé, des caprices satisfaits, et, nous avons cueilli une gerbe de fleurs qui embaument à tous vents de l'esprit et de l'application. Certes, dans une encyclopédie, il est un choix à faire en dehors de l'auteur qui doit être éclectique, et tandis que s'énoncent les difficultés, le désir de les affronter croît : voici pourquoi voisinent, dans ces pages, de hautes tentations avec de puériles pratiques.

E.-B.

CHAPITRE PREMIER

L'art du cuir. — Quelques mots de son histoire. — Des différentes manières d'orner le cuir. — Le choix du cuir. — Prix approximatif des différents cuirs. — Quelques dimensions d'objets à exécuter en cuir. — De l'outillage. — Du dessin à choisir pour orner le cuir. — Des modèles les plus appropriés.

L'ART DU CUIR

Le travail du cuir est actuellement très en vogue; la facilité de premier abord et la beauté de ce travail artistique l'ont fait particulièrement rechercher de la grâce féminine.

D'une part, la patience essentielle, la propreté de la matière, la coquetterie des outils, devaient retenir la préférence des dames artistes, lasses du crochet ou de l'aiguille; d'autre part, le résultat rapide et de bref contentement, l'attrait aussi de la nouveauté assurèrent au travail du cuir un succès du meilleur aloi.

Dès lors était sortie du domaine des seuls professionnels de la reliure et de la maroquinerie, pour le plus bel agrément des artistes et des amateurs, une pratique délicate, minutieuse et fertile en œuvre de haut goût.

Tentés par la matière docile du cuir, la beauté de son grain, si propre à recevoir le dessin, le modelé, l'œuvre enfin ! les artistes, suivis des amateurs, se lancèrent dans un art rénové, moins strict, plus libre que celui des professionnels.

QUELQUES MOTS DE SON HISTOIRE

Nous dirons maintenant quelques mots sur le cuir d'art à travers les âges.

L'origine du travail du cuir est fort lointaine et sa véritable vogue date du moyen âge. Les moines tout d'abord, pour orner leurs missels, s'adonnèrent à cet art emprunté aux Maures et perfectionné par ces derniers qui, pour leurs chevaux, exécutèrent des harnachements fameux (quinzième siècle).

Auparavant encore, au neuvième siècle, les Allemands et les Hollandais employaient avec goût le cuir à la reliure de leurs manuscrits, et, au dixième siècle, nous vîmes apparaître les reliures ornées d'émaux en champlevé.

L'utilisation du cuir s'étendit, dès lors, à nombre d'ustensiles : coffrets, étuis, gour-

des, etc., la précieuse matière offrait enfin sa souplesse et sa solidité à tous usages.

D'aucuns remontent jusqu'à l'antiquité et trouvent traces de l'ornementation par le cuir, ornementation simple et frustre, il est vrai, dans les attaches de certains sarcophages égyptiens, sur les outres en peau de bœuf en usage chez les Grecs et les Romains, etc.

Mais, à travers l'indécision dans l'ère de l'utilisation ornementée du cuir, — utilisation qui date vraisemblablement du jour où l'on sut tanner la peau des bêtes, — une époque fixe notre attention, c'est l'époque des cuirs célèbres de Cordoue et de Venise.

Nous sommes au quinzième siècle, c'est l'apogée du cuir dont l'agrément du façonnage s'est répandu en France, a gagné l'Espagne, les Flandres, l'Italie !

Au seizième siècle, apparaissent encore les cuirs des Indes et ceux du Pérou, puis c'est le déclin des cuirs ouvragés à la main et l'aurore malencontreuse des cuirs estampés à la matrice et au balancier.

L'industrie s'est emparée de l'art au profit de la production rapide. Quelle différence avec les cuirs travaillés à la main par l'artiste ! En dehors de la fantaisie spirituelle du praticien, que reste-t-il ? Des gaufrages uniformes et vulgaires, tout l'envolement d'un rêve détruit par l'implacable machine débitant à profusion, à bon marché.

Ajoutons, pour terminer ce vague historique de l'art du cuir, que cette gracieuse pratique remise en faveur par des artistes et professionnels allemands, il y a une trentaine d'années environ, vint chercher sa consécration définitive en France, tout récemment, après avoir tour à tour charmé la Suède, la Norvège, l'Autriche, l'Angleterre et la Hollande.

DES DIFFÉRENTES MANIÈRES D'ORNER LE CUIR

L'art du cuir comporte différentes manières d'exécution qui se résument en les suivantes :

1° *Le cuir gravé ;*
2° *Le cuir incisé ;*
3° *Le cuir martelé ;*
4° *Le cuir pyrogravé ou peint ;*
5° *Le cuir repoussé ou modelé ;*
6° *La mosaïque de cuir et le cuir teint.*

Notons que ces modes de travail d'aspects divers peuvent à la fois briller séparément et mêler leur charme, c'est-à-dire qu'un cuir martelé, par exemple, peut être incisé, de même qu'un cuir gravé fera bien martelé, pyrogravé, repoussé ou modelé sur certaines de ses parties, etc.

La fantaisie et le bon goût du praticien réalisent des effets multiples grâce à des combinaisons, des alternances, soit avec les *patines* ou acides et couleurs employés pour changer l'aspect du cuir, soit dans la manière de traiter seulement le cuir.

Tout l'art du cuir réside en son accommodement spirituel.

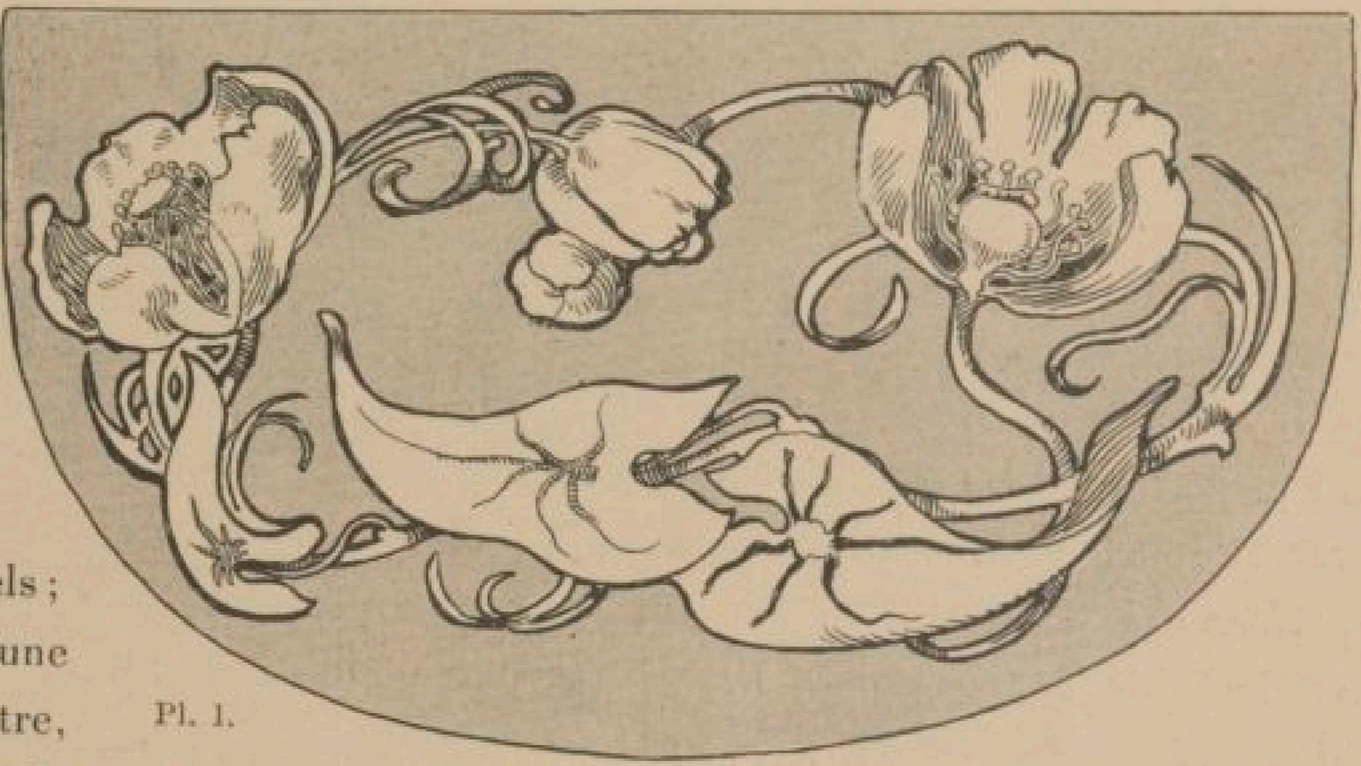
LE CHOIX DU CUIR

Le cuir à employer dans l'art qui nous occupe doit être naturel (c'est-à-dire vierge de toute préparation préalable), non graisseux et d'un grain fin ; sa recherche varie naturellement suivant l'usage et la manière dont on veut le travailler.

Ainsi, la *vachette* sera employée de préférence pour l'ameublement.

Le *veau* conviendra particulièrement au cuir incisé et repoussé pour la reliure.

Le *maroquin* servira à merveille le cuir mosaïqué et la dorure (cette dernière manière de traiter le cuir dont nous ne parlâmes pas, à dessein, jugeant ce moyen purement ou presque exclusivement réservé aux professionnels ; l'emploi d'outils spéciaux d'une part, l'effort manuel de l'autre, nous ont fait rejeter cette pratique fort belle en vérité, mais réellement peu accessible à la main féminine).



Pl. 1.

MOTIF DE PORTE-MONNAIE A EXÉCUTER EN CUIR REPOUSSÉ OU EN PYROGRAVURE

Le *vélin*, lui, sera réservé à l'enluminure, à la reliure aquarellée. Reste la *basane* et la *peau de truie* convenant davantage à la pyrogravure ou à la tenture murale.

Il est à remarquer que la chèvre, les maroquins, la basane ou peau de mouton, le porc, ne supportent que l'opération du repoussé ou modelage et qu'ils ne doivent pas, par conséquent, être incisés.

Somme toute, le veau et la vachette sont le plus généralement employés.

Quant à la basane, son unique avantage réside en son seul « bon marché ». Cette peau, que nous recommandons vivement pour les essais des débutants, est en effet détestable, lorsqu'il s'agit d'exécuter une œuvre de quelque intérêt ; elle est précieuse surtout, nous le répétons, pour la décoration murale.

Il sera aisé au lecteur de se procurer ces peaux, soit chez des fournisseurs d'articles d'art, soit à la tannerie même. En province, les marchands de crépins nous servent à souhait, par peau, demi-peau ou quart de peau, etc.

Les peaux se vendent au détail, hormis souvent la peau de mouton (basane). Le cuir se roule et ne se plie pas ; parfois il est taché, gondolé ou écorché, à rejeter par conséquent; la meilleure portion d'une peau se trouve dans le dos. Plus la qualité du cuir est belle, plus notre œuvre gagne en beauté, avec l'avantage, au surplus, d'une facilité de travail très sensible au cours d'exécution.

Nous avons négligé, dans ces conseils, de parler du cuir blanc dont nous dirons quelques mots en bonne place. De même, il n'a point été question dans ces lignes des peaux

de *chagrin*, ni des *faux maroquins*, ni des *cuirs de Russie*, ni de la *peau d'agneau* ou peau de gant, ni de la *peau de poule* ou canepin, ni des peaux de phoques, serpents, crocodiles, etc.

Nous estimons que ces énumérations fastidieuses peuvent troubler le lecteur, et ce serait sortir du but pratique de nos conseils ; d'autre part, il est nécessaire, avant de se mettre à l'œuvre, de se pénétrer de son sujet, afin d'éviter les déboires coûteux.

PRIX APPROXIMATIF DES DIFFÉRENTS CUIRS

Voici approximativement, car le prix des peaux varie selon les cours et les marchands, un aperçu de la valeur desdites peaux.

Il va de soi que plus une peau est épaisse et fine, plus elle coûte cher et mieux elle vaut ; une peau trop mince est impropre au travail du cuir, et l'écart de prix existant entre deux peaux du même animal s'explique par la différence d'épaisseur et la qualité de son grain.

Nous devons donc comparer soigneusement l'épaisseur d'un cuir, la finesse de son grain avec un autre, avant de nous laisser tenter par l'économie, toujours détestable en pareil cas.

MOUTON NATUREL (*basane*)	
La peau de 80 cm. × 60 cm. environ	6 75
La demi-peau	3 95
La peau de 70 cm. × 60 cm. environ	4 50
La demi-peau	2 50
MOUTON EXTRA (*basane*)	
La peau de 90 cm. × 70 cm. environ	9 »
La demi-peau	5 »
La peau de 80 cm. × 65 cm. environ	7 »
La demi-peau	4 »
MOUTON BLANC (*basane*)	
La peau de 90 cm. × 70 cm. environ	9 50
La demi-peau	5 25
La peau de 80 cm. × 65 cm. environ	7 50
La demi-peau	4 25

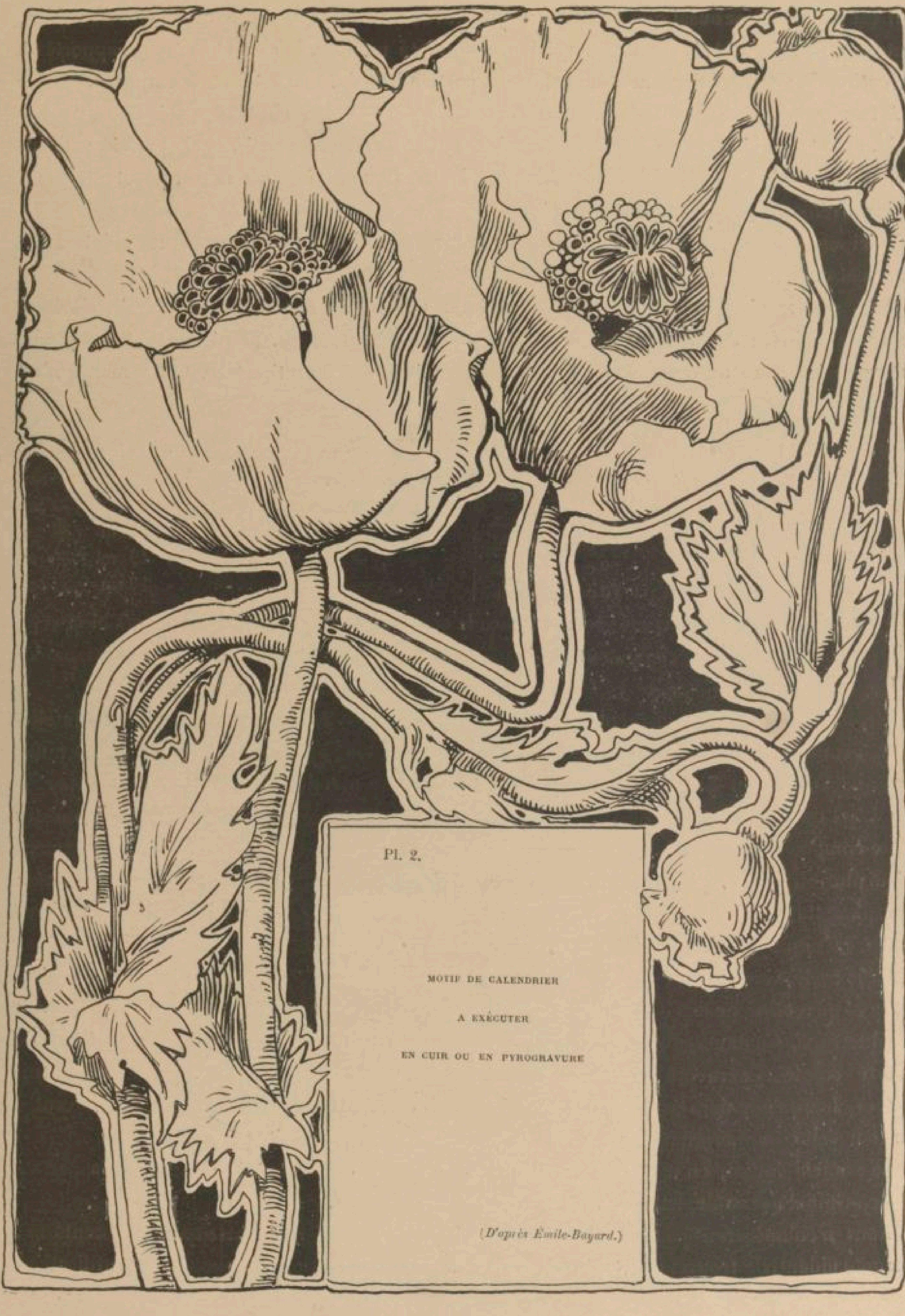
VACHETTE	
La peau de 1 m. 80 × 165 cm. environ	95 »
La demi-peau	50 »
VEAU BLANC LISSE	
La peau 1 m. × 80 cm. environ	22 »
La demi-peau	12 »
VEAU NATUREL EXTRA	
La peau de 90 cm. × 70 cm. environ	26 »
La demi-peau	14 »
La peau de 90 cm. × 70 cm. environ	25 »
La demi-peau	13 50
VACHE NATURELLE FORTE	
La peau de 2 m. 30 × 2 m. environ	100 »
La demi-peau	55 »

Voici quelques prix normaux de la vente au détail de la vache et de la vachette :

VACHE NATURELLE FORTE	
25 cm. × 25 cm.	2 25
50 cm. × 25 cm.	4 50
50 cm. × 50 cm.	9 »
1 m. × 50 cm.	18 »

VACHETTE GRAIN LISSE	
25 cm. × 25 cm.	2 75
50 cm. × 25 cm.	5 50
50 cm. × 50 cm.	11 »
1 m. × 50 cm.	22 »

Ajoutons, afin de donner à ces tarifs une conclusion qui s'impose, que ces prix, d'ailleurs variables, ne doivent point effrayer l'économie du lecteur, car, outre qu'il n'est pas nécessaire d'aborder les peaux coûteuses pour de menus travaux, nous insistons sur la quantité d'objets que nous pourrons tailler dans une peau entière.



Pl. 2.

MOTIF DE CALENDRIER

A EXÉCUTER

EN CUIR OU EN PYROGRAVURE

(D'après Émile-Bayard.)

Il est à remarquer aussi que l'œuvre exécutée avec une belle matière augmente de valeur, d'autant qu'eu égard à la qualité supérieure de cette matière, le soin et le temps apportés à l'exécution de l'œuvre lui donnent une richesse particulière dont on est fort récompensé.

A la rigueur, si la peau de mouton (basane) est très belle, c'est-à-dire épaisse, un peu rigide, sans trous ni taches, on pourra l'employer avec un succès relatif, mais parfois satisfaisant, selon l'habileté du praticien ou mieux sa chance (toutes réserves faites, pourtant, quant aux inconvénients précédemment énoncés).

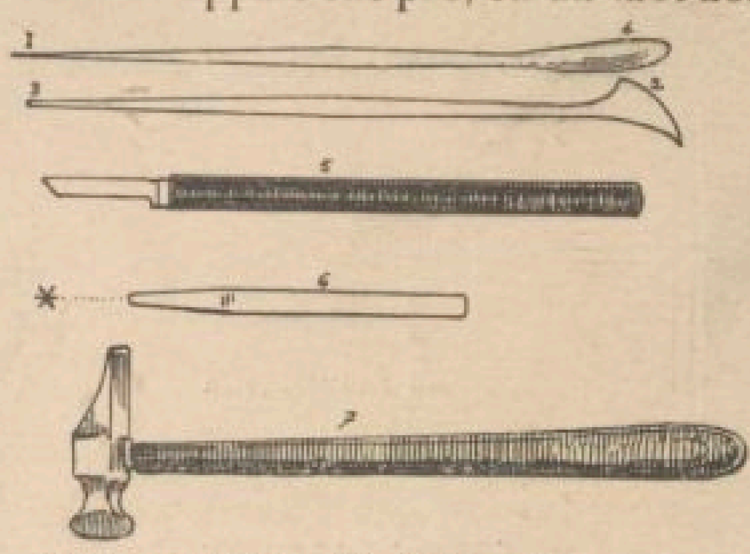
Voici un tableau rationnel où le lecteur trouvera la dimension de quelques objets ordinairement exécutés en cuir.

Il se rendra ainsi compte des frais occasionnés avant de se mettre au travail, s'évitant encore le déboire des fausses mesures, des coupes défectueuses. (Tenir surtout compte de la marge nécessaire au montage de l'objet, soit environ 4 à 5 centimètres. Cette marge n'est pas comprise dans les mesures suivantes.)

Liseuse (couverture de livre)	33 cm. × 25 cm.	*Grand buvard*	60 cm. × 45 cm.
Porte-cartes	24 cm. × 18 cm.	*Buvard ordinaire*	56 cm. × 44 cm.
—	21 cm. × 16 cm.	—	53 cm. × 38 cm.
—	20 cm. × 15 cm.	—	50 cm. × 35 cm.
Serviette portefeuille	34 cm. × 19 cm.	—	45 cm. × 31 cm.
—	29 cm. × 16 cm.	—	39 cm. × 27 cm.
—	15 cm. × 15 cm.		

Nous ne plaiderons donc point en ces lignes la cause de la création originale, mais bien celle de la fantaisie des personnes de goût et d'application qui sauront spirituellement accommoder un document *dans le domaine public*, en un mot *permis*, à une idée personnelle.

Car, si nous admettons présentement le droit de se servir de l'œuvre d'autrui, avec intelligence, comme renseignement par exemple, nous sommes tout à fait opposé au *pillage* et autre *démarquage* d'un dessin qui ne vous appartient pas, en un mot dont vous n'êtes pas l'auteur.



Pl. 3. — Les outils principaux de l'art du cuir

« L'art de l'ignorant du dessin » doit donc consister en une composition personnelle, d'après un document qui lui plut, en une compilation de thèmes à son goût ; au surplus, il existe nombre de modèles offerts entièrement à la copie servile.

De la sorte, voici le plus important de la tâche simplifiée et personne ne saurait ni n'oserait s'apercevoir du subterfuge, d'autant que lorsque la composition de l'artiste créateur aura été modelée, parée par le traducteur, lorsqu'elle aura également été peinte, teintée, martelée, etc., le traducteur, ayant à son tour fait œuvre originale, pourra aussi se réjouir de sa réussite personnelle.

Le modèle initial, en un mot, aura inspiré une œuvre parallèle évidemment, mais sur un thème original qui suffira sans doute à la gloire du traducteur.

Nous n'énumérerons pas les collections spéciales de documents offertes aux débutants : le bon goût aidant, on trouvera aisément de merveilleuses compositions en vue de toute utilisation.

CHAPITRE II

Première manière : Le cuir gravé.

Nous débutons naturellement par la manière la plus simple d'orner le cuir : le *cuir gravé*.

Cette première façon ne nécessite l'emploi que de deux outils : la *pointe à tracer* (fig. 1, pl. 3.) et le *cerneur courbe* (fig. 2, pl. 3.)

Il s'agit, dans cette opération, d'exécuter un dessin qui sera seulement incrusté sur la fleur (endroit) du cuir et mis en relief grâce à un poinçonnage (voir poinçon, fig. 6, pl. 3), ou au moyen de couleurs, teintures, acides, de *patines* enfin.

Préparons maintenant notre table de travail.

Nous avons choisi comme appui une plaque de marbre, par exemple, que nous inclinerons légèrement en plaçant au-dessous un livre ou un objet quelconque.

DE L'OUTILLAGE

L'outillage pour l'art du cuir est peu compliqué ou très compliqué, selon le bon esprit de chacun. Il existe au reste, pour trancher toute indécision, des boîtes affectées à ce travail, parfaitement garnies, où le néophyte n'aura que l'embarras du choix.

Mais nous n'indiquerons ici, pour commencer, que le strict outillage nécessaire.

Au fur et à mesure de notre étude, nous citerons d'autres instruments égalements utiles, mais nous procéderons dans l'ordre des efforts et de l'attention de ceux qui nous suivent.

Donc, ces outils, dont nos lecteurs trouveront le dessin à la planche 3, sont réduits présentement au nombre de sept. En revanche, on remarquera que l'extrémité de chacun de ce outils affecte une forme différente, qui correspond naturellemen à des emplois divers.

Voici le nom de ces outils ; le lecteur n'aura, pour les reconnaître, qu'à se reporter à l'image numérotée sur la planche qui les représente.

La pointe à tracer	N° 1	*Le canif à inciser*	N° 5
Le cerneur courbe	N° 2	*Un poinçon*	N° 6
L'outil à ouvrir	N° 3	*Un marteau de ciseleur*	N° 7
Le modeleur	N° 4		

Nous n'avons pas la prétention de conseiller exclusivement cet outillage, mais l'avantage de trouver réunis en si petit nombre les principaux instruments nécessaires, nous a séduit; n'empêche que d'autres praticiens se complaisent à posséder séparément chacun de ces outils

que nos lecteurs reconnaîtront aisément, malgré parfois de faibles changements, cela est l'essentiel, s'ils sont déjà possesseurs soit d'une boîte, soit d'un assortiment d'outils séparés.

D'autre part, les artistes expérimentés trouveront notre indication d'outillage plutôt succincte, à quoi bon parler déjà à des débutants, de *gorges*, de *fers à contourner*, etc. Chaque outil à son heure.

Des idées personnelles aussi leur viendront, des utilisations d'outil imprévues, la pratique seule éliminera les instruments inutiles ou remplaçables, de même que leur ingéniosité et l'expérience souffleront des simplifications économiques qu'on ne saurait prévoir.

DU DESSIN A CHOISIR POUR ORNER LE CUIR

Nous n'avons point l'intention, ici, de nous adresser aux artistes peintres et dessinateurs, ni même aux amateurs de talent; notre but, plus simple, tend à offrir nos conseils aux personnes qui désirent s'essayer dans la pratique du cuir et qui ignorent, ou presque, l'art du dessin.

Car cela est un grand avantage de pouvoir faire illusion, avec du soin et de la patience.

L'art du cuir offre cette facilité et cet agrément.

On se servira, pour découper le cuir à la dimension préalablement arrêtée à l'aide de la règle et de l'équerre avec un crayon tendre, d'une règle en fer, et le cuir sera placé sur une surface plane et résistante, soit une plaque de verre épaisse, soit sur du marbre ou sur une pierre bien nivelée.

Nous déconseillons la planche en bois, à cause de la facilité avec laquelle le canif l'entame et parce qu'elle offre rarement, dans toute son étendue, une résistance régulière.

Lorsque le cuir vous apparaîtra quelque peu graisseux, vous n'aurez qu'à passer légèrement sur sa surface un chiffon enduit soit de benzine, soit d'essence minérale et, si cela n'est pas suffisant, un quart d'heure après cette opération, vous passerez un chiffon imbibé d'eau acidulée d'acide oxalique.

On appelle *fleur* du cuir la partie lisse, en un mot l'*endroit* propre au travail.

Prenez surtout grand soin de tailler vos ongles presque au ras des doigts afin d'éviter de fâcheuses éraflures sur le cuir, et si l'acier de vos outils a taché la peau en cours d'exécution, vous réussirez facilement à enlever ces taches encore avec de l'eau acidulée d'acide oxalique; mais nous ne recommandons ce nettoyage qu'en dernier ressort, car, par ce moyen, vous brûlez toujours quelque peu votre cuir, lui enlevant aussi sa patine naturelle.

Au reste, ces maculatures disparaîtront plus ou moins lorsque vous colorerez ou martèlerez votre matière. Il faut donc n'aborder en général les acides qu'à la dernière extrémité.

L'expérience vous apprendra, au surplus, combien les produits dits décolorants sont dangereux souvent et peu efficaces.

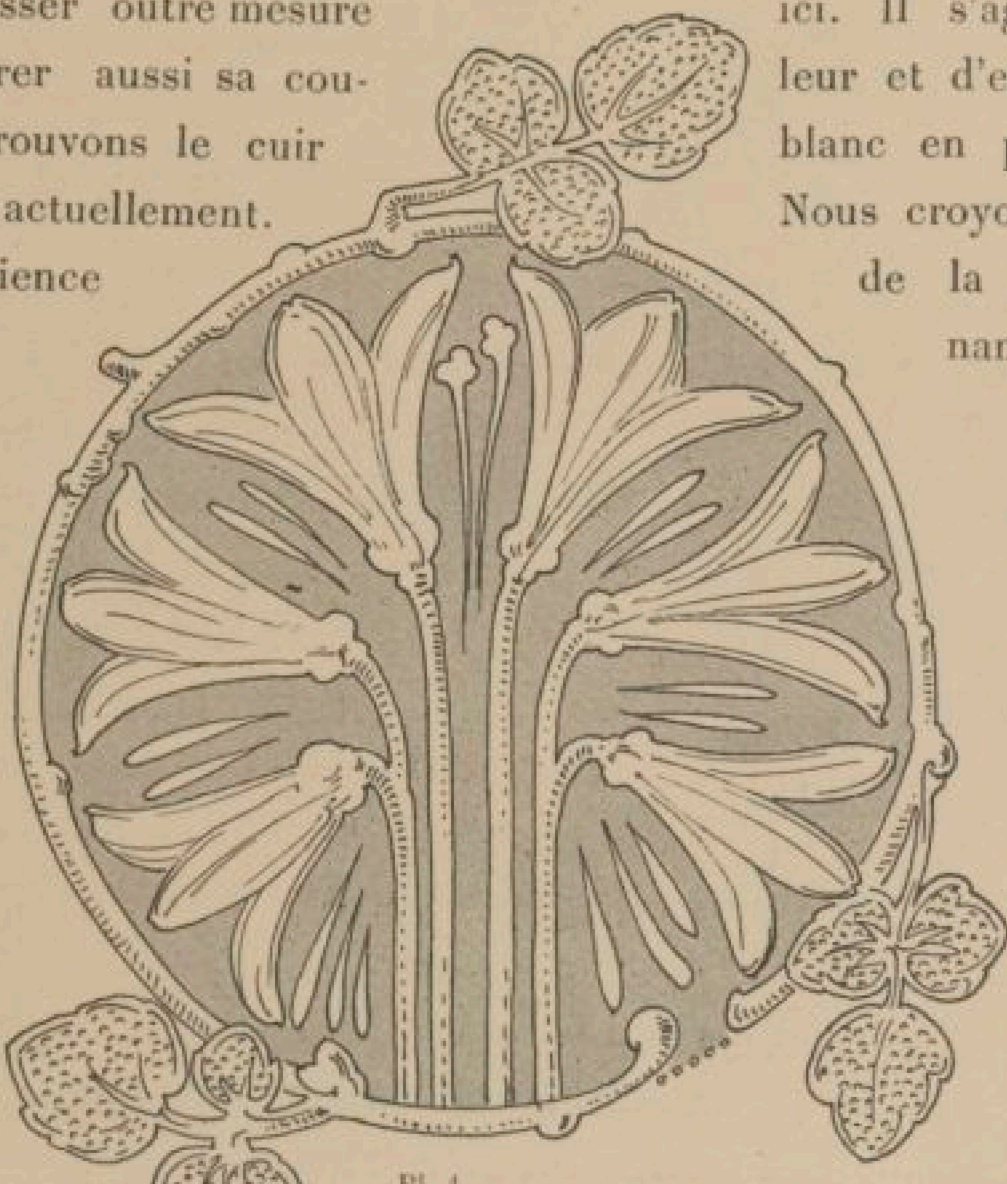
Le moment est venu de parler des cuirs clairs et principalement du cuir blanc.

Les cuirs clairs, pourvu qu'ils ne soient pas gras, conviennent particulièrement à l'ornemen-

tation à l'aide de la pyrogravure; le mouton blanc de préférence au veau blanc tanné sert davantage aux travaux de modelage et de peinture.

En général, le cuir blanc (à l'exception du mouton blanc) est peu épais, et, pour le modeler, étant donné son peu d'élasticité, les difficultés sont grandes; la fragilité de sa blancheur encore irrite le praticien dont les coups d'outil doivent être mesurés, et l'incision de ce cuir est impossible à cause de sa finesse.

Ce genre de cuir, en général peu employé, touche de trop près à la peinture de l'éventail pour nous intéresser outre mesure ici. Il s'agit en effet, dans notre genre, de défigurer aussi sa cou- leur et d'embellir le cuir au moyen de reliefs, nous trouvons le cuir blanc en partie rebelle au travail qui nous séduit actuellement. Nous croyons en avoir assez dit sur le choix et l'expérience de la matière à employer; il importe mainte- nant que le praticien s'o- riente un peu de lui-même à travers la pra- tique et les pre- mières connaissances que nous venons d'é- numérer, connaissances hérissées de dif- ficultés, nous le répé- tons, plus appa- rentes que réelles mais d'intérêt fonda- mental. A nos côtés, nous disposerons un ré- cipient (tasse, verre, ter- rine) rempli d'eau pure et une petite éponge, puis les outils dont nous allons avoir besoin, sans oublier un morceau de cuir sembla- ble à celui que nous travaillerons tout à l'heure. Ce dé- chet servira à essayer nos manipulations, avant de nous hasar- der sur le « vrai » cuir.



Pl. 4.

MOTIF (RÉDUIT) CONVENANT A L'ORNEMENTATION CENTRALE D'UN BUVARD, D'UN PORTEFEUILLE, A EXÉCUTER EN CUIR OU EN PYROGRAVURE

(*D'après Décorchemont.*)

Nous expliquerons l'utilité de l'eau et de l'éponge au cours de leur emploi.

PREMIÈRE OPÉRATION

Ainsi donc, vous avez choisi un dessin et l'avez soigneusement décalqué, soit au crayon, soit à l'encre dans sa silhouette et ses détails intérieurs sur un papier à calquer résistant.

Il s'agit maintenant de décalquer ce dessin, tout simplement, sur notre morceau de cuir.

Avant cette opération qui est décisive, vous aurez pris soin de découper votre papier à calquer à peu près à la même dimension que votre morceau de cuir, ce dernier soigneusement taillé à l'aide d'une règle de fer et d'un canif ou avec des ciseaux, le morceau à découper ayant été auparavant délimité dans la peau entière dont vous l'avez extrait, à la règle et au crayon.

Mouillez maintenant entièrement votre cuir, à grands coups d'éponge, rapidement, laissez-le

égoutter et sécher un peu, puis appliquez sur sa surface le calque qui représente votre dessin. Il ne reste plus ensuite qu'à faire adhérer, au moyen d'un peu de colle ou avec des pains à cacheter (si votre support est une planche de bois vous épinglerez avec des punaises), le calque sur la fleur du cuir, aux deux coins du haut seulement, car il importe que le cuir, qui sèche rapidement, soit mouillé à nouveau au cours de ce décalque. Il faut, d'autre part, surveiller aussi la régularité de pénétration de votre trait et sa force exacte.

Pour décalquer le dessin, vous vous servirez de la pointe à tracer, la pointe d'un crayon au besoin suffirait ; vous repasserez soigneusement, sans faux traits, chacune des lignes de votre calque (maintenu par la main gauche posée à plat dessus), de manière que le dessin de votre calque vienne se répéter par une légère empreinte sur le cuir mouillé placé en dessous.

Lorsque vous vous serez assuré, en relevant de temps à autre votre calque, que l'empreinte du dessin est parfaitement visible sur le cuir et bien reproduite, vous enlèverez le calque.

Avant de poursuivre, nous ferons quelques recommandations importantes. Tout d'abord, il ne faut pas craindre de mouiller son cuir, mais, autant que possible, vite et largement, en évitant surtout les gouttes d'eau difficiles à effacer, sans mouiller la chair (épaisseur et verso).

Ne négligeons pas encore de tailler soigneusement nos ongles, qui marquent malencontreusement la matière et, surtout, que nos mains soient tenues très propres.

La transpiration et la graisse sont les ennemies les plus farouches de la pureté essentielle à l'art qui nous occupe.

Éloignons aussi de notre table tous les flacons et autres récipients susceptibles de se répandre, un coup de coude maladroit a bientôt fait de nous faire verser des larmes !

Certaines personnes décalquent leur dessin sur le cuir d'autre manière, c'est-à-dire qu'elles se contentent de glisser sous le dessin exécuté sur un papier ordinaire, une feuille de papier gras (bleu, noir, sanguine) ; il va de soi que tous les traits marqués sur le dessin et soigneusement appuyés avec une pointe, se reportent sur le cuir, grâce au papier gras.

Mais ce moyen, qui n'offre que l'avantage de la simplification parfois agréable du décalque, puisque directement, quel que soit le papier employé pour le dessin, on obtient un report exact, n'est pas sans occasionner des déboires. Il peut maculer le cuir, lorsque la main qui maintient le papier au cuir presse un peu trop pour faciliter l'adhérence des deux matières.

D'autres praticiens du cuir, après avoir piqué avec une épingle des petits trous très rapprochés tout le long du trait de leur dessin, pratiquent ce que l'on appelle le *ponçage*. Pour terminer l'opération (longue et réellement inutile ici), les partisans de ce genre tamponnent leur modèle en suivant les trous faits par l'épingle à l'aide d'un tampon ou chiffon dans lequel on emprisonne soit du noir de fumée, soit simplement du fusain pulvérisé.

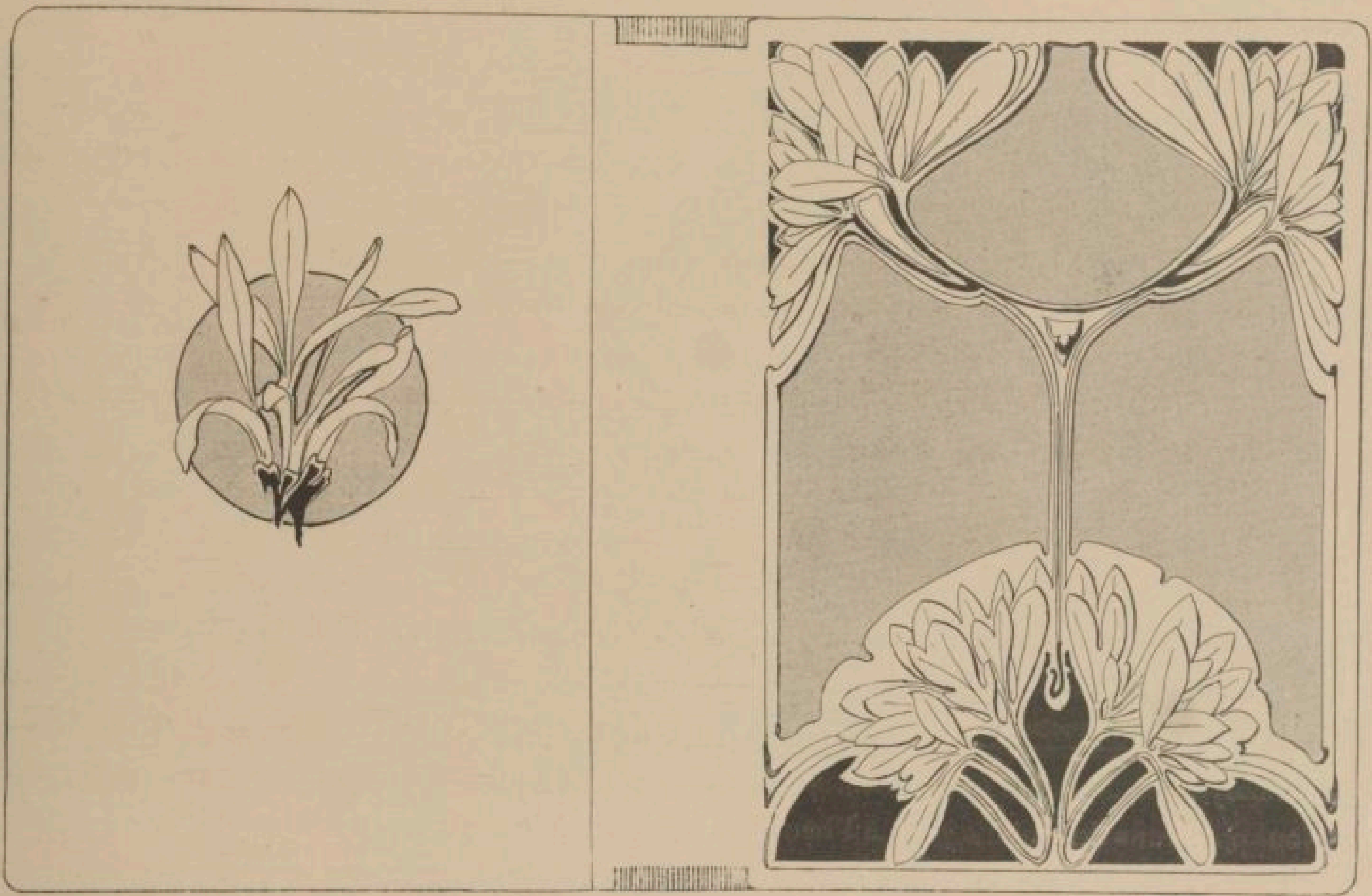
Reste la faculté réservée aux seuls artistes de talent de dessiner directement à même le cuir en se passant du calque ; mais nous pensons que le cuir, matière précieuse, ne saurait s'accommoder de cette désinvolture plutôt réservée à la vulgaire feuille de papier.

Les ratures, les indécisions, au surplus, ne conviennent nullement à la belle matière sur laquelle nous travaillons en ce moment ; le soin, la pureté d'exécution exigés par le cuir, sont loin d'être d'accord avec la fantaisie de l'esquisse ; chaque art intéresse par une beauté différente

et l'artiste doit choisir spirituellement, pour se manifester, la matière réclamée par son sujet, par sa pensée. Une esquisse sur du cuir est donc une hérésie.

Pour en revenir aux conseils relatifs à l'opération que nous venons de terminer, nous n'engageons pas nos lecteurs à accentuer au crayon les traits de leur dessin reporté sur le cuir. Cette retouche risque de se voir, mieux vaut donc apporter plus d'attention au décalque, veiller à ce que tous les traits du dessin soient nettement reportés sur la matière.

Au cas où, çà et là, l'outil servant au report aurait trop marqué, s'il avait en un mot rompu



Pl. 5. — MOTIF (RÉDUIT) D'UNE LISEUSE A EXÉCUTER SOIT EN CUIR GRAVÉ OU REPOUSSÉ, SOIT EN PYROGRAVURE

(*D'après Lhuer.*)

l'égale harmonie de l'empreinte, vous pourriez facilement remédier à cela à l'aide du *modeleur* (fig. 4, pl. 3). Rien d'aisé comme d'aplatir les aspérités, les rebords malencontreux — le cuir étant mouillé, cela s'entend.

Quant au modèle réclamé par le cuir gravé, il doit être des plus simples ; un trait avec des contours nets sans presque de modelé intérieur suffira. Il faut demeurer ici dans une sécheresse naïve à la manière ancienne ; une grande correction rudimentaire presque, convient particulièrement à ce premier genre de travail.

A noter encore : on peut mouiller son cuir à grande eau, c'est-à-dire en le trempant entièrement, d'un seul coup autant que possible, dans une cuvette par exemple ; pourtant, ce système n'est guère pratique en dehors de son application tout au début du travail.

Rien ne vaut la commodité de l'éponge, au cours de l'exécution.

DEUXIÈME OPÉRATION

Mais passons au travail de notre cuir, que nous avons laissé à sa première préparation. Nous voici donc en présence, actuellement, d'une peau sur laquelle nous lisons, affirmé sans excès, le dessin représenté sur notre calque.

Continuons le travail : il s'agit maintenant d'insister sur l'empreinte exprimée sur le cuir, de l'accentuer. Pour cela, prenez l'outil appelé *cerneur* (fig. 2, pl. 3) et, à l'aide de cet instrument, reprenez une à une les lignes ou traits du dessin, repassez dessus en enfonçant légèrement l'outil, en prenant soin de donner uniformément la même largeur et la même profondeur.

Si, à la rigueur, vous désiriez obtenir une gravure plus profonde, vous inciseriez le cuir à l'aide du canif (fig. 5, pl. 3) ; mais comme ici cet agrément n'est pas essentiel, nous préférons ne vous entretenir de l'usage du canif et de l'incision que lorsque nous passerons à la deuxième manière dite : *cuir incisé*.

L'emploi de la *roulette* (instrument dont il est inutile de vous encombrer) ne nous apparaît guère pratique pour remplacer le cerneur dans l'opération dont il vient d'être question. La roulette, souvent plus rapide que l'on ne le désirerait, nous déplaît par son manque de docilité entre les mains qui la manient ; de plus, elle suit difficilement les courbes et se refuse, généralement, aux endroits délicats où les lignes du décor se brisent.

TROISIÈME ET DERNIÈRE OPÉRATION

Notre cuir est maintenant gravé, l'empreinte du dessin sur le cuir s'accuse nettement, il faut ensuite, et pour terminer, donner à notre décor l'effet qu'il réclame, le faire ressortir, soit au moyen de couleurs ou patines, soit au moyen des poinçons (fig. 6, pl. 3).

Nous parlerons des reliefs tout à l'heure, c'est-à-dire du gaufrage, de la sculpture du dessin enfin ; pour l'instant, nous devons mettre en valeur notre décor, *à plat*.

Présentons à votre fantaisie, tout d'abord, les poinçons qui, grâce à un motif gravé en relief sur l'une de leurs extrémités, viennent imprimer ce motif à l'aide du *marteau de ciseleur* (fig. 7, pl. 3), lorsque l'on frappe l'extrémité gravée, sur le cuir légèrement mouillé.

Ces poinçons, dont le nombre naturellement est illimité, doivent être choisis à votre goût et vous les varierez à votre gré pour le plus grand avantage de vos travaux.

Nous allons donc imprimer, tout à l'entour du motif principal, celui que l'on désire faire valoir, une multitude de petites empreintes dues au frappement méthodique, égal, plutôt un peu symétrique, du marteau sur le poinçon. Voyez aussi si, dans certains cas, il n'est pas préférable de marteler non uniformément, c'est-à-dire espacer les marques du poinçon au fur et à mesure que ces marques s'éloignent des traits du dessin.

Voici qui est fait, notre motif se détache mieux ainsi, serti qu'il est de cette infinité de petites marques éparses dans leur masse jusqu'à se fondre et se confondre, au point que le dessin qu'ils représentent est impersonnel, et cela à souhait, puisqu'il n'attire point l'œil au détriment du décor capital.

Restent les teintures, couleurs, acides dits *patines*, dont l'emploi est à la fois des plus aisés et des plus difficultueux.

Nous renverrons donc le lecteur au chapitre V, qui traite exclusivement de ce dernier mode de décoration, d'une variété infinie, d'une définitive beauté.

En attendant, dans le sillon du dessin on pourra mettre de l'or, de l'argent, du bronze, etc. La pyrogravure, encore, offre le charme de sa brûlure énergique pour faire valoir parfaitement les contours de votre décor.

Au lecteur de profiter, selon son caprice, de tous les modes d'enluminure qui lui sont présentés; l'originalité ne découle que de soi-même, on ne saurait dicter la fantaisie.

Pour faire adhérer solidement l'or, l'argent et toutes les poudres sans valeur qui font illusion de ces métaux précieux)à moins que vous ne préfériez l'emploi de l'or ou de l'argent véritables en coquille, ce qui est d'ailleurs parfaitement inutile, puisque l'effet est le même de la poudre véritable ou fausse, moins la durée de l'éclat évidemment), vous n'aurez qu'à jeter une pincée de poudre dans un godet contenant de la gomme arabique peu épaisse.

Nota. — Avant de patiner votre cuir gravé, laissez-le sécher plusieurs jours.

Songez aussi qu'armés d'un vulgaire marteau frappant sur un vulgaire clou la tête en bas, vous aurez inventé un poinçon suffisant en bien des cas, le marteau de ciseleur, d'autre part, ne vous apparaîtra guère indispensable.

Dans les diverses manières de traiter le cuir hormis pour le cuir ciselé, il est préférable que celui-ci ne soit pas fixé à la table de travail, afin de faciliter la marche en tous sens des outils, exception faite encore lors de l'opération du décalque.

L'emploi du cuir gravé, étant donnée sa surface unie, sied à des objets comme des plateaux sur lesquels des verres à liqueur, par exemple, ne risqueraient pas de se répandre. Voici une destination qui, en revanche, ne saurait convenir au cuir modelé à cause des reliefs.

Voyez-vous encore un sous-main autrement orné qu'en cuir gravé?

Il est donc essentiel de travailler sa matière en vue du but qui lui est réservé.

Deuxième manière : Le cuir incisé.

PREMIÈRE OPÉRATION

Avec le *cuir incisé*, nous nous acheminons vers la manière évidemment la plus flatteuse de parer le cuir, c'est-à-dire le modelage.

Mais il est nécessaire que nous étudiions la marche progressive de notre art et que nous nous familiarisions avec l'emploi des outils.

Ici, nous voyons apparaître deux nouveaux instruments, qui sont : le *canif à inciser* (fig. 5, pl. 3), dont le maniement, sans être fort difficile, exige une sûreté de main, une attention particulières, et l'*outil à ouvrir* (fig. 3, pl. 3).

Le cuir incisé ne diffère guère, en vérité, du cuir gravé, en dehors de l'entaille effectuée par le canif.

Même destination plane, avec plus de solidité cependant, car le dessin est plus nettement affirmé; pareil moyen de décalque, avec pourtant cette distinction qu'il n'est point nécessaire de graver le cuir, c'est-à-dire qu'aussitôt le dessin décalqué comme précédemment sur le cuir bien mouillé, on se contente, pour reporter le dessin sur le cuir, d'un papier gras ou d'une simple empreinte due à l'emploi de la pointe à tracer.



Pl. 6. — MOTIF DE BONBONNIÈRE A EXÉCUTER EN CUIR GRAVÉ OU EN PYROGRAVURE

(D'après Seuninger.)

Somme toute, manipulation semblable à la précédente manière, jusqu'à l'usage du cerneur exclusivement.

Inutile donc de nous repéter. Quelques recommandations avant de nous engager dans ce nouveau genre : prendre garde à ce que le trait indiqué par le calque sur la matière ne s'efface pas; au besoin repasser le trait avec un crayon mou, souvent même, suivant sa fantaisie, indiquer ce trait à l'encre si l'on a l'intention d'obtenir un effet particulier, l'incision du cuir est plus aisée à même le cuir mouillé.

A l'œuvre maintenant, à l'aide du canif incisons, c'est-à-dire coupons ou du moins enfonçons la lame de notre instrument dans le cuir, environ au tiers de son épaisseur, et tenons le canif (dont le tranchant sera autant que possible incliné à 50° environ) bien perpendiculairement, la lame maintenue et dirigée avec l'index de la main gauche.

Pousser le canif devant soi, ne le tirer jamais, faire tourner le morceau de cuir, suivant le travail, en laissant la main qui incise toujours dans la même position.

On ne devra inciser que la silhouette du dessin, souvent aussi, selon l'esprit du décor, on n'incisera pas à certains endroits, afin d'obtenir des variétés, des douceurs dans l'aspect et changer çà et là l'aspect de l'œuvre, tout en obéissant naturellement à l'intelligence du modèle.

Les lignes incisées ne doivent jamais se toucher dans les croisements et les angles vifs, c'est-à-dire que le canif devra s'arrêter d'inciser à proximité de ces accidents.

Ces nuances d'apparence difficile à saisir se comprennent d'elles-mêmes durant la

marche du travail, l'esprit du praticien ne doit pas se départir de quelque propre initiative, l'effet qui est au bout de ses efforts, seul, nous dira s'il a réussi.

DEUXIÈME OPÉRATION

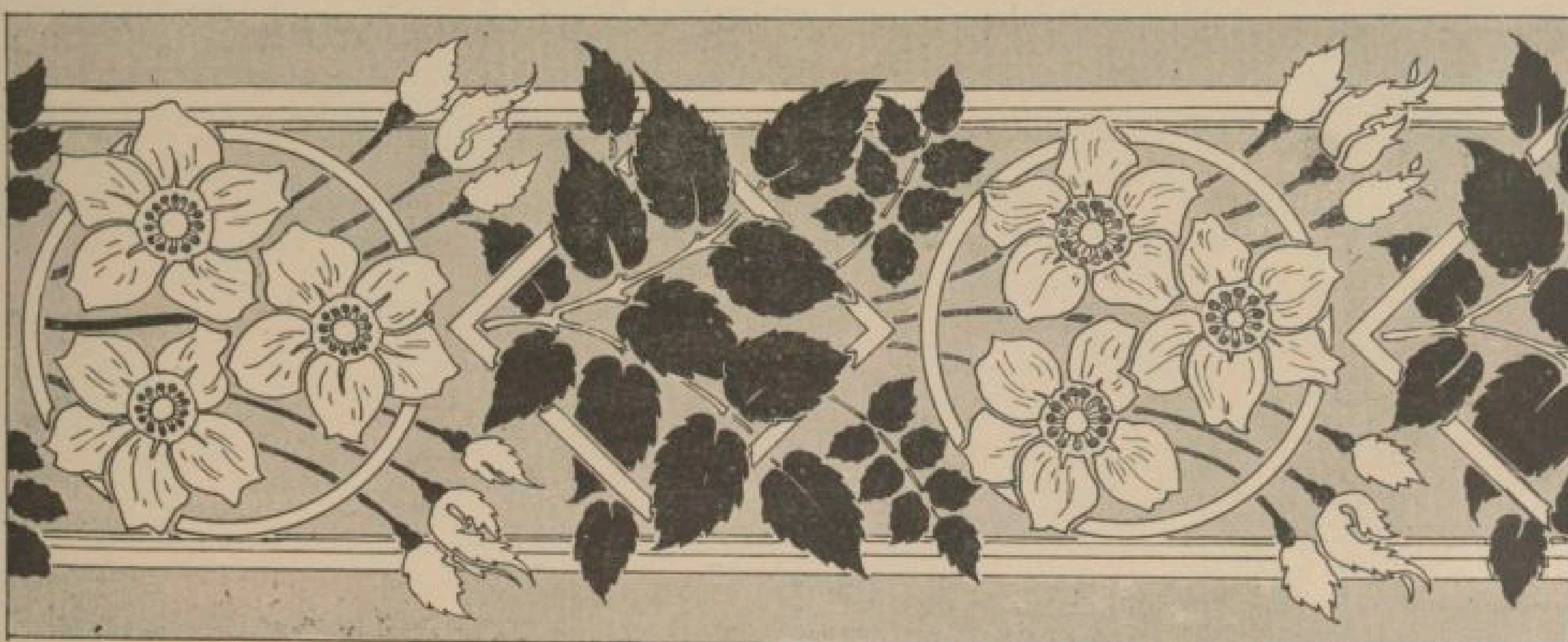
L'intérieur du dessin (qui ne devra jamais être incisé) sera gravé selon la manière précédente et, lorsque vous saurez repousser ou modeler le cuir, vous pourrez avoir encore recours à cette ressource.

Mais poursuivons notre opération ; il s'agit maintenant, le cuir étant mouillé, d'ouvrir le trait que nous venons d'inciser, en poussant dans l'incision l'*outil à ouvrir* (fig. 3, pl. 3).

L'outil à ouvrir d oitêtre enfoncé dans l'entaille avec une grande régularité. A une profondeur égale, ne pas craindre d'insister, en frottant même, à la place qui vous semblera ne pas s'ouvrir comme partout ailleurs; donner une largeur à l'ouverture en proportion avec le modèle et, en somme, travailler en toute liberté de commodité, s'arrêter à chaque entrecroisement des lignes et soigner particulièrement les passages difficiles.

Surtout, ne vous inquiétez pas si votre cuir « bride » à certains endroits : avec le modeleur vous aplatirez simplement le cuir, tout à l'entour de l'accident.

A l'aide du modeleur encore, vous pourrez à votre gré obtenir deux effets différents, soit



Pl. 7. — MOTIF DE CEINTURE, DE SIGNET, ETC., A EXÉCUTER EN CUIR GRAVÉ OU EN PYROGRAVURE

(D'après Caduff.)

que vous veuilliez obtenir en relief ou en creux votre motif, mais nous ne vous expliquerons cette dernière variété de travail que lorsque nous aurons abordé le cuir modelé.

Il est préférable de ne point encombrer votre mémoire ; d'ailleurs ce dernier mode sort du domaine du cuir incisé proprement dit.

Les cuirs les meilleurs pour ce genre sont le cuir de veau assez épais et la vachette, mais, nous ne craignons pas de le répéter, les essais du débutant, pour raison d'économie et à

cause de la facilité avec laquelle on la travaille, devront se faire sur de la peau de mouton.

Habituez-vous à manier avec dextérité le canif à inciser; qu'il tourne dans vos doigts sans raideur, pour se placer où il faut, sans brusquerie; autant que possible, incisez franchement sans arrêt presque, ni reprises (celles-ci, dans tous les cas, ne devront pas se voir).

Faites en sorte, aussi, que la lame biseautée du canif soit parfaitement coupante, vous entretiendrez le fil de celui-ci en l'affûtant sur une pierre à couteaux ordinaire, voire même sur une pierre d'évier préalablement ointe d'une goutte d'huile.

En résumé, apportez à ce travail de début une fermeté dont vous ressentirez les heureux effets dès que vous aurez franchi le cap de nos explications.

Le travail du cuir ne doit pas être mou.

Quant au modèle à choisir pour le cuir incisé, il sera identique à celui du cuir gravé, mais le praticien maintenant connaît deux ressources qu'il peut faire spirituellement alterner, ici, par exemple, le cuir sera simplement incisé, d'où variété d'aspect.

TROISIÈME ET DERNIÈRE OPÉRATION

Passons maintenant à la dernière opération : la *patine*, naturellement identique à celle du cuir gravé.

Le lecteur trouvera au chapitre « L'art des patines » nos conseils généraux. Il choisira de lui-même, dans la masse de nos données, selon son goût et son inspiration, selon encore l'esprit du décor, le mode de coloration réclamé ; il combinera des tons originaux, soit par superposition, soit au moyen de dégradés ; en réalité il fera œuvre personnelle mystérieuse aussi, puisque le comble de l'art de la patine consiste à dérouter l'œil du public, au moyen de « trucs » qu'il ne peut saisir et que, par contre, il ne peut s'approprier.

Mais, n'anticipons pas : nous allons, dans le chapitre suivant, traiter du cuir repoussé ou modelé, la manière la plus belle et la plus intéressante de travailler le cuir.

Le lecteur, maintenant, a pris connaissance de sa matière (les déceptions ou inconvénients de la peau de mouton (basane) disparaîtront lorsque son habitude, disons son talent, lui aura autorisé l'emploi des belles peaux). Il sait l'emploi des outils (surtout celui du canif, très nécessaire et de pratique classique); nous pouvons donc pousser plus loin nos explications.

CHAPITRE III

Le cuir repoussé ou modelé sans incision. — Le cuir repoussé ou modelé incisé.

Le cuir repoussé, c'est-à-dire sculpté en relief, peut être incisé, ou non (mêmes avantages que le cuir gravé).

Avec le cuir non incisé, on obtient un travail d'une saveur particulière. Moins énergique, mais d'aspect plus délicat, « plus languissant », d'une « douceur » charmante, le cuir non incisé diffère agréablement, pour notre caprice, du cuir incisé dont la vigueur, la couleur accusée, expriment d'autres beautés — à choisir suivant le travail.

La nuance entre ces deux procédés trace différemment à chacun, en effet, une destination, une appropriation distinctes ; nous conseillons, pour notre part, de n'inciser que les objets exposés à quelque fatigue, les grands bibelots par exemple, mais les menus travaux gagneront à être épargnés par le canif.

Le *cuir repoussé ou modelé* est le plus complet de tous les procédés qui touchent à l'art du cuir : grâce à un moyen original nous allons sculpter une matière plane, faire jouer la lumière sur un décor bossué avec art, sans attenter pourtant à la matière elle-même.

Certes, si le praticien possède quelques notions de modelage, l'art du cuir ne saurait qu'y gagner ; toutefois, nous avons vu remédier par de l'esprit au manque de connaissances premières, d'autant mieux qu'il s'agit ici d'un modelé de ressource restreinte, d'une presque convention même, à l'œil étonné de ce que l'on puisse asservir pareille matière.

Il ne vous reste, au surplus, qu'à savourer la facilité du procédé en relief, que nous allons expliquer, sans vous inquiéter de votre inexpérience.

Réflexion, soin, patience, propreté, bon goût, sont les seules qualités présentement requises.

Prenez encore un modèle facile, voici la base sérieuse de votre réussite. Cette fois, vous pouvez vous permettre le choix d'un décor ombré, cela vous aidera même pour comprendre les modelés, c'est-à-dire la valeur des ombres et de la lumière.

Il ne s'agit plus maintenant d'un dessin au trait, puisque nous allons dénaturer la surface plane de notre matière, prenons un modèle exprimant des reliefs.

Il est entendu que, dans toutes les manières de traiter le cuir, l'opération du décalque (excepté cependant lorsqu'il s'agit du cuir incisé) est la même, il n'y a que lorsque le dessin du modèle est visible sur le cuir débarrassé du papier à calquer que l'opération diffère.

Cette remarque est fort importante, elle ne nous obligera pas à nous répéter fastidieusement.

Première et deuxième opérations

Mettons-nous donc au travail ; le cuir a été uniformément mouillé, nous y lisons très indiqué le décalque du dessin. Au besoin ce dessin sera accentué à l'aide de la pointe à tracer, car il s'agit principalement, maintenant, de ne pas perdre ce dessin à travers tous les tourments que nous allons lui faire subir.

Ne laissons pas surtout le cuir sécher durant l'opération du modelage : on comprendra par la suite combien ce mouillage facilite la malléabilité de notre matière.

Tendons maintenant entre le pouce et l'index de la main gauche la partie du dessin que nous désirons faire saillir, et frottons de la main droite au verso du cuir, à l'aide, soit du modeleur (fig. 4, pl. 3), soit d'un instrument en os, la partie correspondant au dessin exprimé sur la fleur du cuir, frottons selon l'importance du relief à donner, sans craindre que la matière ne cède.

Une autre manière de modeler consiste à clouer l'un des coins du haut de son cuir et à le gratter au verso avec la main droite, naturellement, tandis que l'on tient son cuir à la partie correspondante avec la main gauche.

On emploie aussi, pour donner plus d'importance aux reliefs, un outillage qui comporte une tige de fer ronde à son extrémité fixée à l'aide d'un étau verticalement sur la table de travail. Pour modeler son cuir, il suffit simplement de le saisir à deux mains à chaque extrémité, et à le frotter à l'envers aux endroits qui demandent à être repoussés.

D'autres praticiens encore se servent, pour modeler en grands reliefs, de rondelles de cuir très épais et très résistant glissées sous la fleur du cuir. La matière ainsi renversée sur ces rondelles à l'endroit des bosses à exprimer, est « forcée », c'est-à-dire qu'avec le modeleur on gratte très fortement entre la trouée offerte par la solide rondelle jusqu'à enfoncer le cuir le plus possible au fond de la rondelle.

On conçoit qu'aussitôt retourné, le cuir montre, à sa surface ou fleur, des bosses à l'endroit exact où l'on imprimait des creux tout à l'heure.

Mais ces deux derniers engins nous apparaissent en réalité non indispensables, du moins vous jugerez plus tard de leur opportunité. Afin de permettre au praticien de reconnaître exactement l'endroit où il doit gratter pour repousser le cuir, c'est-à-dire afin que le creux exécuté au verso de la matière corresponde exactement au relief à exprimer sur la fleur, on a préconisé un moyen excellent et des plus pratiques.

Il s'agit simplement de reporter le dessin au moment où on le décalque en même temps au verso qu'au recto ; pour cela, il suffit de placer sous son cuir, le côté coloré tourné face au cuir, un papier gras de couleur.

A mesure que le décalque se reportera sur la fleur du cuir, il se reportera de même, naturellement, contre le verso.

Ajoutons que, malgré la facilité et la commodité du précédent moyen, nous ne l'avons guère vu appliquer. Il est si aisé, en somme, de surveiller à la fois l'endroit et l'envers de sa matière, lorsqu'on modèle !

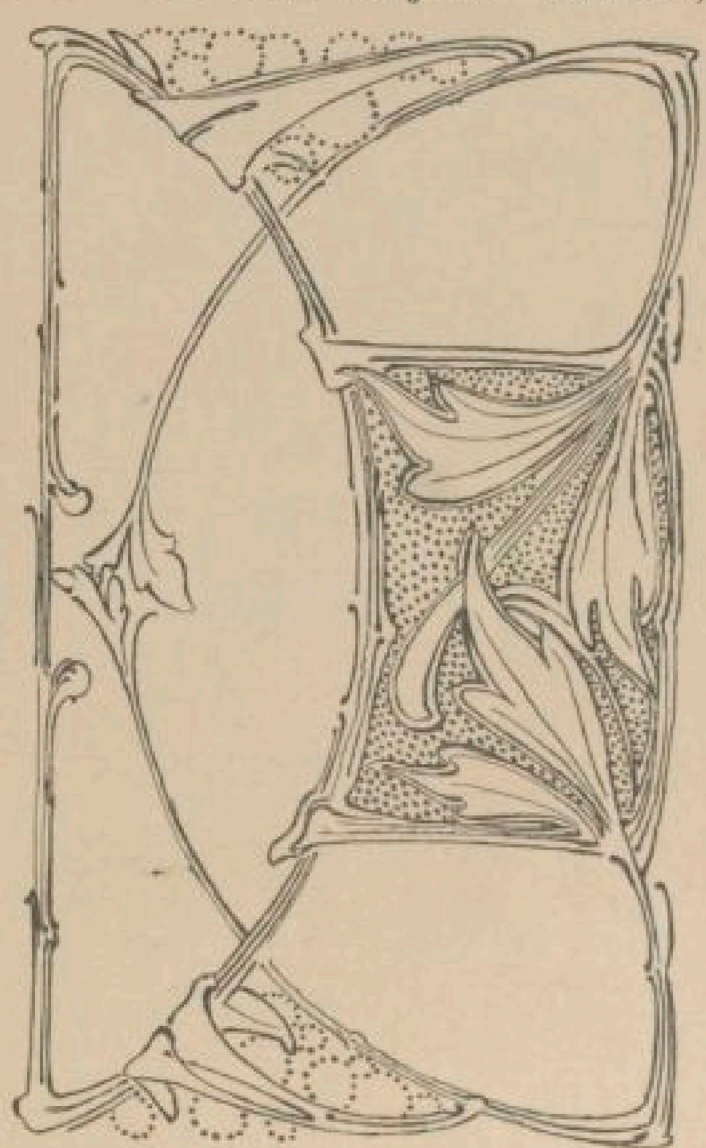
TROISIÈME OPÉRATION

Quant à présent, tenons-nous-en aux seuls outils que nous indiquons ici, à la stricte simplicité par expérience.

Poursuivons notre travail présentement couvert d'aspérités aux différentes places correspondant au modelé réclamé par notre dessin ; cela est flou, trop égal de reliefs, il importe, enfin, d'affirmer notre décor dans sa forme et son modelé.

Pour cela, nous abaisserons le fond, c'est-à-dire tout ce qui est autour des reliefs, au long de la silhouette du dessin, avec le modeleur.

Durant cette opération, vous ne négligerez pas de tenir votre cuir toujours humide, et vous frotterez soigneusement sur toutes les parties que vous désirez rendre planes, vous guiderez l'outil avec l'index de la main gauche.



Pl. 8. — FEUILLET (RÉDUIT) DE PORTEFEUILLE A EXÉCUTER EN CUIR GRAVÉ OU EN PYROGRAVURE

(D'après Lhuer.)

Inutile de dire que cet abaissement du fond, destiné seulement à accuser davantage les reliefs et à les délimiter, selon les modelés, se pratique sur la fleur du cuir.

Vous saisissez maintenant pourquoi le cuir doit être sans cesse mouillé et la nécessité d'avoir un appui solide et bien lisse pour abaisser partout, également, le fond.

Surtout que cet abaissement ne soit pas raboteux, que l'on sente le moins possible le passage de l'outil, et qu'il ne borde pas trop en noir la silhouette du décor.

(Ce malencontreux sillage que l'on peut atténuer selon le moyen plus avant décrit est presque inévitable ; au surplus, la patine l'effacera complètement. Cet accident est dû parfois aussi à l'emploi d'outils en fer ; n'utiliser que des outils en acier.)

Mais revenons à notre travail actuellement assez avancé, puisque notre dessin est très lisible, depuis l'abaissement du fond, nettement délimité dans sa silhouette, tandis que l'intérieur, au contraire, est boursouflé de reliefs égaux et informes.

Ne nous préoccupons pas, pour l'instant, de l'effet baroque présenté par notre travail. Nous allons, tout d'abord, consolider nos reliefs, c'est-à-dire les bourrer afin qu'ils soient résistants ; ce n'est que lorsqu'ils offriront une parfaite consistance que nous les modèlerons en détail, avec un soin comparable à celui de notre fond ou silhouettage (abaissement du fond).

Avec quelle matière bourre-t-on le cuir? La question n'est guère embarrassante, on pourrait presque répondre : avec ce que l'on veut.

Effectivement, les uns se servent de pâtes spéciales, d'autres emploient la sciure de bois, la charpie, la fibre, l'étoupe ou la filasse, etc.

La pâte, en général, sèche très lentement si toutefois elle sèche, son désagrément encore est de graisser le cuir. D'autre part, cette pâte n'est pas insensible, naturellement à la température élevée, le soleil d'été ébranle sa solidité apparente et, souvent, les objets bourrés avec cette substance s'accommodent mal de la chaleur du foyer, en hiver.

Nous ne sommes donc pas très partisan de la cire pour bourrer le cuir, nous conseillerons plutôt de se servir de filasse, d'étoupe ou plutôt de chanvre.

Dédoublez simplement de la ficelle ordinaire et vous n'aurez point ainsi à vous déranger.

Cette ficelle, ou mieux le chanvre qui en découle, va naturellement subir une préparation pour le rendre apte au bourrage du cuir.

Voici cette préparation : délayez dans un peu d'eau légèrement mêlée à de la gomme arabique, de la farine, jusqu'à former une pâte assez consistante, puis, à l'aide de ciseaux, coupez le chanvre en petits morceaux et mêlez-le à la pâte.

Cette dernière sera plutôt épaisse, pour donner, en séchant, la fermeté nécessaire.

Bourrons maintenant le cuir dans ses reliefs, retournons-le sur le verso et, après l'avoir placé bien à plat, garnissons avec notre pâte chacune des cavités conséquentes du relief visible à l'endroit de notre cuir.

Aussitôt que nos cavités auront été ainsi bourrées, c'est-à-dire que nous y aurons coulé notre mélange, nous placerons sur chacune d'elles, de façon à les fermer, à les immobiliser, un petit carré de papier de soie; après quoi, il ne nous restera plus qu'à laisser sécher notre cuir et son enduit, bien à plat sur une table ou le long d'un mur.

En somme, ce dernier moyen est rapide, il offre aux reliefs, en quelques heures, une solidité parfaite, sans se décomposer, et son dernier avantage est de présenter, lors du modelage, malgré son apparence de pierre, une souplesse qui permet toutes les finesses d'exécution.

Naturellement, nos cavités (au verso) sont remplies de bourrage suivant l'importance des reliefs et, avant de laisser sécher ce bourrage, vous vous assurerez, d'un coup d'œil, de l'effet général de celui-ci. Au cas où il n'est pas harmonieusement réparti, vous enlevez ou rajoutez de la pâte.

Voici l'opération du bourrage terminée, il importe de laisser sécher complètement le cuir et ce dont il est garni.

Aussitôt secs, vous vous mettrez à modeler vos reliefs, c'est-à-dire ce qui fut bourré, l'intérieur de votre silhouette de décor, enfin.

Selon vos besoins, vos commodités, suivant votre habileté encore, approvisionnez-vous d'autres ébauchoirs; leur forme est très variée et répondra à toutes vos exigences ; vous pourriez à la rigueur vous contenter de celui que nous vous conseillons.

Votre travail, maintenant, consiste à faire jouer la lumière çà et là, différemment, sur le motif en cours de décoration ; il faut chercher des reliefs variés entre eux, graver simple-

ment le cuir ici, selon les plans, et garder son plus haut relief pour le premier de ces plans.

Vous indiquerez des nervures aussi, des fermetés, des délicatesses, vous tâcherez enfin d'imiter l'imprévu, la variété de la nature.

Tous ces « riens » sur lesquels la lumière s'accrochera, plus ou moins heureusement sur votre



Pl. 9. — DESSUS DE CHAISE A EXÉCUTER EN CUIR PYROGRAVÉ (*D'après Roux.*)

œuvre, diront combien vous avez réussi ; si vos modelés sont trop secs ou trop mous, tôt vous serez renseignés, la lumière est implacable.

Travaillez de préférence près d'une fenêtre, au plein jour, vous vous rendrez mieux compte, de la sorte, des valeurs plus ou moins propices de l'ombre, l'ombre guide autant que la lumière et son degré d'intensité diverse vous aidera à varier vos reliefs entre eux.

N'oubliez pas surtout, cela est essentiel, de bien mouiller votre cuir dans cette opération, c'est la seule manière d'attendrir la rigidité de pierre de votre bourrage.

Notre cuir est maintenant modelé, son décor nous apparaît riant avec ses bosses spirituelles nettement écrites sur la surface proprette du fond de la matière bien plane.

Voulez-vous accentuer d'un beau trait régulier la précision du contour de votre dessin ?

Prenez alors le *cerneur courbe* (fig. 2, pl. 3); à l'aide de cet outil, votre cuir étant vivement et généralement étendu d'eau, imprimons la lame mousse de cet outil (tenue fortement dans la main droite, guidée par l'index de la main gauche) sur notre matière où elle laissera son empreinte nette et fort séduisante.

Quelques personnes, dans le même but de serti net, se servent encore d'un instrument appelé *cerneur à chaud*. Cet instrument, assez difficile à manier, au reste, est d'utilité contestable ; il donnerait, paraît-il, des contours particulièrement arrêtés, d'aspect assez agréable.

Cet outil, que l'on fait chauffer légèrement sur une lampe à esprit-de-vin (dont on essaye ensuite le degré de brûlure sur un bout de peau pareille à celle présentement travaillée), ne doit pas brûler le cuir, mais seulement lui imprimer la beauté de son repassage à chaud.

Avant de passer à la dernière opération concernant le cuir modelé sans incision (teinture, patine), nous donnerons encore quelques conseils d'expérience.

Évitons, dans l'aspect de notre « repoussé » la monotonie des reliefs égaux. Ne tendons pas le cuir jusqu'à le déchirer ou le crevasser.

Les petits objets (carnets, bloc-notes, porte-monnaie, etc.) exécutés en cuir modelé pourront, si leurs reliefs sont peu élevés, ne pas être bourrés.

Cela n'est pas essentiel vu leur fatigue presque nulle, pourtant, on leur donnerait une raideur suffisante à l'aide de dextrine appliquée au verso.

QUATRIÈME ET DERNIÈRE OPÉRATION

Voici qui clôt nos explications. Traitons maintenant pour finir notre travail de cuir repoussé et modelé, à l'aide des poinçons, teintures, acides, couleurs, etc. (Voir le chapitre V.) Dans cette opération, songez qu'il importe principalement de mettre en valeur le décor, quelque moyen que vous emploierez.

COMMENT ON CIRE LE CUIR

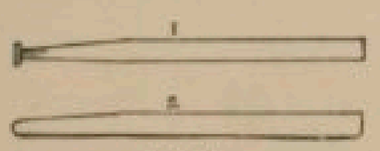
Pour donner un brillant, un fini à votre travail lorsque sa patine est parfaitement sèche, vous vous servirez de la cire vierge (blanche) fondue au bain-marie dans un peu d'essence de térébenthine.

Vous étendrez, à l'aide d'un chiffon légèrement chargé de cet enduit, la surface (fleur) de votre cuir, puis, cet enduit étant bien rentré dans le cuir, celui-ci étant mat, frottez avec un chiffon de laine jusqu'à obtenir le brillant désiré.

Ainsi parée, votre œuvre sera plus homogène, la couleur dont elle est teinte semble plus transparente.

Le cuir repoussé ou modelé incisé.

Le travail du cuir, dans cette manière autre, ne diffère que par l'emploi du canif inciseur.



Pl. 10.

Le lecteur est déjà quelque peu familiarisé avec le mode d'incision, nous n'aurons donc point à nous répéter ici, où il s'agit tout simplement, d'inciser le cuir dans la silhouette du motif au lieu de le graver comme ci-devant.

Inutile de répéter encore les qualités supérieures du cuir modelé *incisé* quant à sa solidité tout indiquée pour des travaux résistants.

Mais nous devons prévenir les accidents qui pourraient résulter d'une incision trop profonde, cette incision exagérée, effectivement, diminuant outre mesure la force du cuir aux endroits justement où vous modelez et bourrez, c'est-à-dire lorsque vous distendez la matière, pourrait occasionner des déchirures irréparables.

En ce qui concerne la patine (or, argent, pyrogravure, etc. dans l'incision), reportez-vous au chapitre V, où vous trouverez les indications désirables sur cette pratique des plus complexes.

Voici maintenant, pour terminer ce chapitre, la manière de tracer et d'exécuter des initiales sur le cuir (cela est très important, lorsque vous aurez un cadeau à faire).

Pour indiquer des initiales sur le cuir (soit dans un angle du haut ou du bas, soit au milieu), indépendamment de la pratique du repoussé que nous venons de voir, on peut se contenter, aussitôt décalque de la lettre sur la matière, de suivre cette indication avec un poinçon que l'on imprimera par petits coups de marteau, en suivant exactement la lettre, le cuir étant mouillé.

LE TRACÉ DES INITIALES

Les initiales — dont on devra rechercher la forme et l'enlacement spirituels (s'il y en a deux ou plusieurs) — peuvent être rehaussées d'or ou d'argent et de toutes autres poudres métalliques mélangées de gomme arabique afin de faciliter leur adhérence ; mais il faut user avec modération de ce dernier moyen pour ne pas tomber dans le mauvais goût.

Le chapitre suivant dira les derniers moyens de traiter le cuir, mais le lecteur qui suivit nos explications n'a plus rien à redouter de nos nouvelles et ultimes révélations, — libre à lui d'alterner entre elles toutes ces manières, comme d'en rejeter quelques-unes qu'il ne se sent point la force de tenter, mais nous craindrions de porter des jugements téméraires !

CHAPITRE IV

Le cuir ciselé. — La mosaïque de cuir. — Du prix approximatif des montures.

Le cuir ciselé est en somme une variante du cuir gravé et incisé, c'est-à-dire que, tandis que la manière initiale (cuir gravé et incisé) se contente d'exprimer un trait discret, le cuir ciselé lui, rend une vigueur, une couleur différentes, différenciant ainsi l'aspect de l'œuvre.

Pour faire du cuir ciselé, il faut, d'autre part, disposer de certaine énergie dans le maniement des outils, qui réclament, en outre de quelque force, un esprit de décision particulier.

Voici un travail mâle par excellence, il n'en faut pas plus pour tenter extrêmement la délicatesse féminine.

Et puis, à nos précédents outils voici qu'il s'en ajoute d'autres, c'est tout un amusement nouveau qui se prépare !

Ce sont les *gorges* (ou bouterolles) les *matoirs*, les *perloirs*, les *fers à contourner* (pl. 10) qui serviront alternativement à décorer notre œuvre dans le genre qui va suivre.

En outre, autre nouveauté, nous devrons coller notre cuir entièrement, sur la surface bien lisse d'une plaque de verre ou de marbre...

Mais procédons par ordre : admettons d'abord que l'opération du décalque a donné sur le cuir son empreinte, selon les modes précédemment indiqués, et qu'il a été préalablement incisé. Collons maintenant notre matière contre une plaque de marbre par exemple.

Colle de pâte, gomme arabique épaisse, colle forte, peu importe la colle adoptée, pourvu que celle-ci ait été également répartie, non sur le verso du cuir surtout, mais bien sur son support.

Faisons adhérer, par une égale compression des deux mains, le cuir contre le marbre et laissons l'ensemble sécher, environ deux heures ; groupons ensuite autour de nous nos outils nouveaux, prêts à toutes nos exigences et mettons-nous au travail.

C'est avec le *fer à contourner* (pl. 10, n° 1), dont la tête un peu évasée explique clairement la destination, que nous allons ouvrir, cette fois, notre incision tout au long de la silhouette du décor.

Nous nous servirons d'un marteau de ciseleur pour pousser l'outil dans l'incision, en insistant à chaque passage sur la force des coups de marteau, afin d'enfoncer suffisamment l'outil.

Le sillon que nous imprimerons ainsi — bien uni, bien égal de profondeur partout — offrira un effet inédit de beauté vigoureuse et, si votre cuir (avant d'être collé sur le marbre) a été



Pl. II. MOTIF POUR BUVARD, PANNEAU, ETC., A ORNER EN CUIR REPOUSSÉ (D'après Chadel.)

modelé, vous aurez, grâce au présent moyen, réalisé un aspect tout autre encore que celui que nous donnèrent les cerneurs à froid ou à chaud.

Le praticien, nous le répétons, devra choisir entre toutes ces manières, dans l'intérêt de la diversité de son travail, selon la destination de l'objet à décorer, selon le modèle.

Il alternera ces genres entre eux, les mélangera au gré de son originalité, en vue d'une réalisation spirituelle, où l'œil charmé démêlera mal les moyens employés — ce qui est le comble de l'art qui nous occupe.

Mais poursuivons, ciselons : voici les *gorges*, *demi-gorges*, *doubles-gorges*, qui vont nous servir à arrondir les arêtes trop vives, à arrondir les reliefs (s'il y en a) trop carrés de notre dessin ; manions ces outils suivant notre commodité, toujours avec le marteau, pour augmenter la force de pénétration exigée.

A l'aide des *gorges* (pl. 10, n° 2) aussi, nous modèlerons les motifs : creux, aspérités, nervures, rondeurs, etc. ; repassant en revue tous nos plans nous leur donnerons de la vigueur, de la puissance, de la couleur enfin.

Nous ferons en définitive œuvre de ciseleurs et notre outillage, ici encore, saura se restreindre de lui-même à travers l'expérience de la pratique.

L'opération est terminée, il ne reste plus qu'à patiner l'œuvre ciselée avec les moyens ordinaires ; nous allons décoller notre cuir auparavant, afin de faciliter le maniement de celui-ci.

Rien de plus aisé, il suffit de tirer et de soulever progressivement le cuir, aux quatre coins, bien droit, sans le plier ; après quelques efforts le cuir bientôt cède, le voici décollé.

Il est bien entendu que l'économie pratique concernant la quantité des outils à employer, enseignée par nos soins, ne doit point paralyser la curiosité du praticien déjà exercé.

A chacun selon sa commodité, selon l'exigence de son talent.

Le cuir mosaïqué ou mosaïque du cuir.

A dessein, nous réunîmes en ce chapitre les cuirs ciselés et le cuir mosaïqué.

Ces derniers genres, un peu professionnels, nous ont paru dépasser les limites gracieuses d'un art d'agrément approprié surtout à des délicatesses.

Pourtant, pour être intrégral, nous ne devions pas négliger ce chapitre à cause des horizons qu'il trace. Avons-nous le droit de limiter un art à des considérations personnelles ?

Après donc l'explication spéciale des cuirs ciselés, après avoir dit l'effort particulier qu'ils nécessitent, et en revanche la beauté qu'ils montrent, après avoir noté l'habileté de métier réclamée par eux et la puissance sans égale dont ils brillent, nous allons parler de la mosaïque du cuir. La mosaïque du cuir, certes, offre des effets admirables, mais elle n'est guère permise en réalité à l'amateur ; elle exige un soin extrême, une adresse de manipulation qui la rendent presque inabordable à la fantaisie courante.

Nous ne parlons donc ici que pour mémoire de ce travail difficultueux, sorte de jeu de patience qui nécessite une science consommée. Tout d'abord, voici en quoi consiste l'opération : il s'agit de découper en silhouette dans le cuir un motif de ce cuir, à un endroit choisi, natu-

rellement, et de le remplacer, ce motif, par un morceau de cuir silhouetté de la même façon.

Comme le morceau de cuir que l'on vient de substituer au précédent n'est ni du même ton ni du même grain, on se rend compte de l'effet charmant produit par l'imprévu de cette bigarrure étonnante à l'œil et au toucher.

Notez que cette double originalité doit être invisible dans son raccord : c'est en dire toute la difficulté d'opération.

Nous venons de parler du genre de mosaïque dit *incrustation*. Voici un autre genre e nvue de pareil effet, plus facile peut-être, nommé mosaïque par *superposition*.

Le mot dit la chose : la difficulté, moindre ici, consiste à coller sur un motif une silhouette



Pl. 12. — MOTIF POUR CEINTURE, BORDURE, SIGNET, ETC., A EXÉCUTER EN CUIR GRAVÉ ET REPOUSSÉ OU EN PYROGRAVURE
(*D'après Herpin.*)

absolument identique à celle de ce motif ; l'épaisseur de la superposition est invisible parce que le cuir superposé fut *paré*.

On appelle *parer*, amincir le cuir jusqu'à n'en laisser que la fleur. Cette opération que l'on peut faire parfaitement soi-même, n'exige que le soin, pourvu que vous possédiez un instrument très tranchant, qui ne déchiquettera pas le cuir (un tranchet de cordonnier, par exemple). Vous colorerez uniformément la matière ainsi accommodée, en la laissant dans une cuvette s'imprégner du ton choisi.

Ce ton, naturellement, à cause de sa différence avec l'ensemble du décor, devra être, malgré sa couleur tranchée, parfaitement harmonieux.

Nous allons maintenant décrire, l'un après l'autre, les deux modes de mosaïque de cuir dits par *inscrutation* et par *superposition*.

Il importe d'abord, lorsqu'il s'agit d'*incrustation*, de délimiter exactement, avec un crayon assez noir, la silhouette du motif à enlever.

Cette délimitation doit être faite avec un soin absolu : songez qu'après ce travail, vous allez découper cette silhouette avec la lame aiguë d'un canif parfaitement aiguisé, en suivant l'indication du crayon que vous couperez nette.

Pour aider à cette découpure, sans bavure, sans hésitation, vous aurez placée le cuir à mosaïquer sur une plaque de marbre.

Voici donc que nous apparaît, après la découpure, le motif aussitôt débarrassé du cuir à ôter, ce motif à vide.

Remplaçons ensuite cette silhouette béante par un morceau de cuir de couleur différente, un

peu moins épais (avec le tranchet vous chercherez la nuance de cette épaisseur), afin qu'il soit parfaitement au même plan que l'autre cuir.

Il faut, cela se conçoit, donner au morceau de cuir incrusté un soutien dans la matière où nous allons l'encastrer, puisque, sans ce soin, il demeurerait dans le vide.

Collons au verso du cuir (qui subira l'incrustation, non celui que l'on incrustera), avec de la colle d'amidon, un morceau de mousseline taillé à la dimension de la matière.

Ce soutien aussitôt sec, il ne reste plus qu'à emboîter exactement en place le ou les morceaux de cuir qui constituent la mosaïque.

Ces morceaux adhèrent à leur fond de mousseline avec de la colle de pâte.

Mettons sous presse douze heures environ et, aussitôt sèches et étroitement réunies l'une à l'autre, les deux sortes de cuir fusionnent au point qu'on ne doit presque pas sentir le subterfuge qui les réunit.

Cette fusion est accentuée d'ailleurs, lorsqu'en dernier lieu, à l'aide d'une *roulette* (nouvel outil nécessaire ici) chauffée à la flamme d'alcool ou au gaz, on sertit les contours de la silhouette mosaïquée.

Ce serti doit se faire un peu « à cheval » sur les lignes trahissant le « truc du collage ».

Si vous préférez encore, au lieu de la roulette, l'emploi de la pyrogravure, à votre gré.

Sivous désirez aussi, sans incruster, c'est-à-dire découper votre cuir, et superposer à la surface de votre cuir des silhouettes de couleurs différentes de celles de ce cuir, libre à vous; mais n'anticipons pas sur cet autre genre de mosaïque de cuir dit par *superposition*.

Rien de très difficile dans cet autre moyen de beauté différente de la précédente, l'intérêt du travail est moindre pourtant ici, le côté précieux également, parce que nous saisissons de suite le « truc employé » : on aime plutôt à s'étonner d'un mystère, d'une patience, d'un soin comme révélés.

Bref, pour en revenir au travail par superposition, il suffit de tracer sur son calque et sur le cuir du fond, les contours de son dessin et de ses couleurs et de découper ces mêmes contours dans une bande de cuir paré, appliquer pour finir ces contours, en les collant avec de la colle d'amidon aux endroits choisis.

Dans l'intérêt de la rapidité, n'oubliez pas encore de numéroter ces endroits, afin (s'il y a beaucoup de contours à coller) de placer vite et en bonne place vos silhouettages.

Même procédé que celui de l'incrustation pour faire adhérer les cuirs différents entre eux.

A propos d'incrustation, certains praticiens conseillent avec raison, afin de rendre plus nette la découpure au canif de la silhouette à ôter, de coller auparavant le cuir entièrement sur une matière résistante.

On évite ainsi certains plis, qui pourraient gêner l'action tranchante de l'outil.

Il ne nous reste plus rien à dire sur notre sujet, nous venons d'épuiser une à une les diverses manières de décorer le cuir selon notre programme de simplicité pratique.

Avec le cuir mosaïqué, nous avons touché, croyons-nous, au sommet logique du travail courant; nous négligeâmes à dessein la dorure au fer, à cause de son caractère presque exclusivement professionnel et parce que nous ne nous adressons point ici à de futurs relieurs.

Et pourtant, nous n'avons point tout dit, parce que l'initiative du goût est illimitée et que l'on ne saurait dicter tout ce qui « fait bien ».

Chaque praticien au surplus, a « sa manière », ses outils, ses procédés personnels, et que nous importe le procédé pourvu que belle soit l'œuvre!

Pour ces raisons, il est toujours ingrat d'expliquer ungenre de travail, surtout s'il est artis-



Pl. 13. — MOTIF (RÉDUIT) POUR DESSUS DE BOITE, BUVARD, ETC., POUR CUIR GRAVÉ OU REPOUSSÉ OU PYROGRAVÉ

(D'après Simonaire.)

tique, car on ne peut jamais parler que d'après sa propre expérience, source de parti pris peut-être, malgré l'éclectisme dont on se rengorge, en dépit aussi de la bonne volonté que l'on a à se complaire à toutes les manières que l'on cite parallèles à la sienne, ou supérieures de résultat.

Bref, nous nous sommes expliqué sur l'art du cuir, normalement.

Signalons, pour finir, certaine manière encore agréable ; celle-ci ne porte point denom, sans doute fut-elle trouvée par un modeste praticien qui n'osa la baptiser.

Elle consiste, cette manière, à glisser sous le cuir incisé, entre fleur et chair, soit de la cire spéciale, soit de la pâte (dont nous donnâmes la formule).

Aussitôt l'incision horizontale faite dans le cuir, on pousse du bourrage avec une tige plate quelconque, jusqu'à réaliser les reliefs désirés.

Le genre est curieux, il constitue une ressource supplémentaire et nous le saluons à cause de l'esprit qu'il peut donner parfois, lorsqu'il est bien traité.

Ci-joint un tarif approximatif du prix des *montages* du cuir d'art.

Nous pensons que ce tarif, malgré l'à peu près de son renseignement, rendra les plus grands services au lecteur économe, préoccupé de la valeur totale d'un objet à exécuter.

Porte-cartes (fournitures de l'intérieur comprises). . . . . . . de 3 à	6 »
Porte-monnaie officier (8 cm. × 9 cm.).	5 50
— — (10 cm. × 11 cm.). . . .	6 50
Porte-monnaie sous-officier. . . . . 5 et	5 50
Ceinture à boucle invisible (fermeture à l'aide de courroie sous la ceinture).	3 50
Ceinture à grande boucle recouverte de cuir. . . .	4 50
Cadre photographique : carte de visite, chevalet en toile. . . . . . . depuis.	5 »
Cadre photographique : carte de visite, chevalet en peau. . . . . . . en sus.	1 75
Liseuse (couverture de livre).	4 »
— — doublure en moire supérieure.	4 05
Liseuse (couverture de livre) doublure en moire de soie.	5 75
Buvard.	6 »
— doublure satin moiré. . . . . . . 8 » et	9 »
— doublure en soie. . . . . . . 11 » et	12 »
Grand coffret (toutes fournitures données au monteur).	9 »
Sac de dame. . . . . . . depuis.	8 »
Sous-main en satin moiré.	8 »
— en soie.	9 50
Porte-musique en soie ordinaire.	7 »
Portefeuille.	5 50
Bloc-notes.	5 »

Nous regrettons, dans notre conclusion, de ne pouvoir donner au lecteur les moyens de « monter » lui-même son œuvre, mais nous reculons devant l'inutilité de la besogne en vue des résultats négatifs.

A chacun son métier! Plus que jamais, à la vue des « horreurs » que nous montrèrent des monteurs occasionnels, nous sommes pénétré de cette maxime aussi vieillotte que juste!

Autant, n'est-il pas vrai, assister avec joie au triomphe de son œuvre, mise en valeur par le talent spécial d'un monteur (qui est ce que le doreur-encadreur est au peintre) plutôt que de pleurer de dépit devant son œuvre gâchée, malgré de louables efforts personnels...

Confions donc de préférence nos travaux à ceux qui ne peuvent que les embellir; nous savons qu'il y a deux façons de les accommoder, voilà qui doit suffire au bonheur de varier l'aspect de ce que nous faisons.

Première façon dite de maroquinerie (portefeuilles, porte-monnaie, etc., menus objets).

Dernière façon dite point de chausson exécutée à l'aide de lanières ou courroies de cuir (coussins, meubles et en général objets importants, volumineux).

Point n'est donc utile de chercher à égaler le professionnel, dans cette opération purement « métier », l'artiste doit, au surplus, s'arrêter à l'opération mécanique, il faut en outre savoir borner ses facultés d'adresse.

Nous allons aborder maintenant le chapitre des patines que nous avons gardé pour la fin, afin de faciliter la tâche du lecteur qui, pour vaincre la plupart de ses hésitations, n'aura qu'à consulter le fruit de nos propres expériences.

CHAPITRE V

L'Art des patines.

Nous voici, en ce chapitre, le plus délicat, livrés à toute notre fantaisie, à notre goût débridé, sage ou désordonné suivant l'originalité déployée ; nous sommes enfin nos maîtres, délivrés de toute technique, de toute ordonnance absolue, cela est grave !

Grave, car le caprice est fort difficile à diriger à travers toutes les tentations offertes, et nous ne devons nous borner qu'à fournir des bases d'où dériveront les effets variables à l'infini, heureux ou maladroits, entre les mains qui les exprimeront.

Nous allons manier la couleur, « jouer avec elle », employer des acides, des teintures, des poudres métalliques, choisir parmi toutes ces séductions, les fixer selon le charme qui nous séduit personnellement. Quel sera ce charme ? Hélas ! qu'en pouvons-nous savoir !

Il trahira pourtant notre âme, notre nature, notre *classe* même, il est donc essentiel d'observer des règles de sobriété dans l'emploi de tous ces moyens décoratifs ; de la sorte, au moins, l'attention du spectateur se montrera plus indulgente au résultat. Celui-ci feindra même de n'avoir point vu, ce qui est préférable au viol de l'œil par la vulgarité.

De même qu'une femme riche et de mauvais goût accumule sur elle des trésors de fanfreluches voyantes et discordantes, dédaignant la simplicité cossue, de même nous apparaissent les œuvres exécutées en cuir d'art, tapageuses et compliquées.

Nous recommandons donc, d'abord, l'emploi parcimonieux de toutes les couleurs et rehauts dont on redoutera sagement les combinaisons trop subtiles.

Il ne faut pas oublier encore que le seul but des patines est de mettre en évidence un motif principal. Pourquoi noierait-on dans une uniformité le dessin que nous eûmes tant de peines à modeler, à graver, à ciseler, à faire ressortir enfin ?

Voyons maintenant quelles sont les ressources dont nous disposons pour colorier et maquiller le cuir.

DES PRODUITS AVEC LESQUELS ON PATINE

Ce sont les couleurs à l'huile ou à l'eau, couleurs minérales, les seules réellement solides à la lumière, principalement les couleurs à l'huile, car elles « prennent » très aisément sur le cuir, tandis que les couleurs à l'aquarelle s'appliquent difficilement à cause de la graisse (malgré le nettoyage préalable à la benzine) qui se trouve sur la fleur de la peau.

On conseille aussi le pastel (mais cela est si peu solide !) et les gouaches.

En réalité, nos moyens sont légion, on ne saurait les dicter tous ; mieux vaut, au surplus, marcher à leur découverte.

Quelques conseils économiques s'imposent avant l'achat de tous les produits réclamés par l'art de patiner. Mettons de côté naturellement les couleurs à l'huile et à l'aquarelle, les gouaches, les vernis, les poudres métalliques, etc.

Tout d'abord, nous allons procéder nous-mêmes à la fabrication de nos teintures d'aniline.



Pl. 14. — DESSUS DE CHAISE A ORNER EN CUIR GRAVÉ OU PYROGRAVÉ (*D'après Faure.*)

Nous trouverons celles-ci chez les marchands de produits chimiques. Il est nécessaire, étant donnée la diversité du ton de ces couleurs, de préciser de votre mieux la couleur désirée : quelle sorte de rouge, quelle sorte de bleu, etc.

Ces couleurs, très bon marché dont vous pourrez, selon votre caprice, multiplier le nombre, sont délivrées en poudre. Vous n'aurez qu'à les délayer dans de l'eau pure en solution concentrée, afin que quelques gouttes de cette solution, par exemple, versées dans un godet (soucoupe, tasse, etc.), mêlées à un peu d'eau, suffisent à colorier votre cuir.

Après ces couleurs, nous trouvons les teintures d'aniline, variables de nuances, suivant les marchands, et les choréïnes qui n'existent qu'en sept tons.

Les nuances d'aniline sont innombrables; superbes d'harmonie mais malheureusement fugitives, nous ne les employons qu'avec l'intime amertume de ne pouvoir les fixer: un jour trop vif, un coup de soleil ont bientôt fait de ravir la délicatesse de ces frêles couleurs, et cependant nous ne pouvons guère nous passer d'elles!

N'exagérons point pourtant la fragilité des teintures d'aniline, puisque celles-ci, souvent, survivent à l'objet qu'elles coloriaient.

Puis voici les acides, la potasse, le sulfate de fer, le permanganate de potasse, le bichromate de potasse, le perchlorure de fer...

Avec ces produits nous obtiendrons des tonalités unies, du plus bel effet, qui serviront de fond à la couleur employée pour en atténuer la vivacité.

Tons obtenus à l'aide de ces différents produits :

La *potasse* (plus ou moins coupée d'eau) donne au cuir depuis des tons clairs (nuance acajou) jusqu'à de beaux tons rougeâtres (marron d'Inde).

Le *sulfate de fer*, lui, communique (plus ou moins coupé d'eau toujours) une tonalité bleu foncé jusqu'au noir presque.

Le *perchlorure de fer* teinte la peau en gris également, mais plus fin que le précédent.

L'*acide picrique* donne un ton jaune.

Le *permanganate de potasse* colore très légèrement en un ton jaunâtre assez fin.

Le *bichromate de potasse* donne un ton grisâtre.

Comme décolorants (si peu, si lentement!) nous avons à notre service le *sel d'oseille*, pour nettoyer les cuirs de nuances claires principalement, et l'*acide chlorhydrique* (employé pur).

Ce dernier produit décolore parfaitement certains tons, il permet aussi de réaliser des effets très curieux, mais il est très capricieux et il faut insister sur son action, si l'on désire des résultats durables.

L'énumération des moyens offerts au praticien pour patiner le cuir est terminée dans sa palette générale s'entend : pourtant, au hasard du travail on trouvera d'autres ingrédients dont l'emploi imprévu sera un charme à celui qui l'aura découvert.

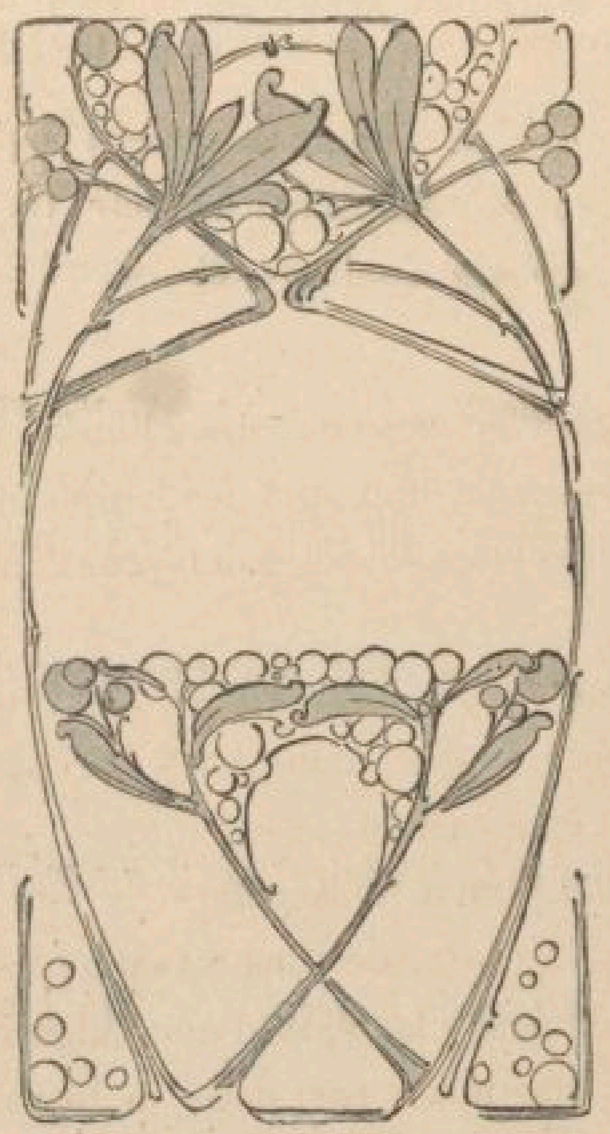
Dans le calme du « laboratoire », car notre table de travail, à certains moments, ne sera pas éloignée de mériter ce qualificatif, nous alternerons nos produits, nous les combinerons, nous inventerons enfin des nuances, et le hasard servira surtout notre meilleure bonne volonté.

Que de « médicaments » furent heureusement et curieusement employés dans la teinture du cuir!

Jusqu'à la vulgaire teinture d'iode dont on vanta la précieuse couleur jaune, violet foncé rougeâtre..., mais si fugitive, si ingrate à la main ingénieuse qui voulait la retenir!

Nous allions oublier les bienfaits du *brou de noix*, de l'encre de Chine, si parfaitemen solides, de si puissante tonalité!

Et les vernis colorés, et les ressources délicates de la peinture mate ou brillante!



Pl. 15. — MOTIF POUR PORTE-MONNAIE, PORTE-CARTES, A EXÉCUTER EN CUIR REPOUSSÉ, GRAVÉ OU PYROGRAVÉ

(*D'après Lhuer.*)

Les anilines sont peu nombreuses ; elles comportent seulement quelques couleurs fondamentales : le rouge (ton carminé), le bleu, le violet et le vert, comme extra, le ton orangé.

Nos teintures sont préparées en flacons. Passons maintenant à la combinaison par nous-mêmes de nos autres produits : acides, sels, potasses...

Ces produits, eux, seront contenus dans des litres soigneusement étiquetés.

Potasse. — Faire dissoudre à froid 125 grammes de potasse d'Amérique ou bien de la potasse ordinaire dans 1 litre d'eau.

Sulfate de fer. — Faire dissoudre, en le faisant bouillir, du sulfate de fer dans les proportions précédentes environ.

Perchlorure de fer. — Produit pur.

Permanganate de potasse. — Faire dissoudre à froid des paillettes de permanganate de potasse, jusqu'à obtenir une solution concentrée efficace pour teindre.

Bichromate de potasse. — Faire dissoudre à froid du bichromate comme précédemment.

Le *sel d'oseille* se vend en litres préparés.

L'*acide chlorhydrique* se débite au détail, il est pur.

Tous ces produits sont en vente chez les marchands de produits chimiques.

Maintenant que le lecteur a pris connaissance des principaux ingrédients en usage pour la teinture du cuir, nous allons préparer notre table de travail.

PRÉPARATION DE LA TABLE DE TRAVAIL

Nous conseillons, pour éviter de salir les mains ou de les brûler, l'emploi de doigtés en caoutchouc mince ; on peut garantir aussi ses vêtements avec un sarrau, ou un tablier.

Admettons que nos teintures, prêtes en flacons et nos acides contenus dans des litres sont à notre proximité, il faut ensuite s'entourer de quelques mauvais pinceaux, de soucoupes ou de godets, d'un récipient plus volumineux contenant de l'eau pure, d'une cuvette (à photographie si possible) et de petit morceaux d'éponges.

N'oublions pas aussi quelques chiffons nécessaires en des cas imprévus.

Résumons, avant de commencer nos travaux, l'action propre aux produits qui nous entourent.

Couleurs à l'huile, à l'aquarelle, teintures : tons généraux unis ou non, etc

Acides : décolorants, tons généraux, bigarrures, etc.

Ces colorants peuvent se poser au pinceau, à l'éponge ou encore selon la manière dite à la *bruine*. (On peut aussi, pour les tons unis, plonger le cuir carrément, dans une cuvette remplie de solution colorée, durant quelques minutes.)

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LES COULEURS ET TEINTURES

Si nous désirons teinter le cuir avec des couleurs à l'huile, il est préférable de n'employer à cet effet que des laques et, en général, toutes les couleurs transparentes délayées dans de l'essence de térébenthine.

Vous obtiendrez ainsi plus de légèreté, la matière transparaissant sous la couleur. Les tons opaques de la peinture à l'huile sont lourds et il ne faut pas oublier que, dans l'art du cuir, nous avons une matière admirable, précieuse, qui ne doit point être cachée.

Tout notre art, ici, consiste à parer la matière en premier plan, non à la sacrifier.

Donc, servons-nous de préférence, dans la décoration « à l'huile », de tons translucides, autrement il n'y aurait plus qu'à peindre des tableaux sur le cuir traité à la façon d'une vulgaire toile. Nous croyons, pour ces raisons, que ce dernier genre doit être mis à part dans le travail qui nous occupe et même rejeté.

L'avantage de la couleur à l'huile est de « prendre » parfaitement sur le cuir; la variété de certains effets, encore, lui est réservé.

A propos des ingrédients qui « prennent » sur le cuir, certains fabricants vendent des patines grasses correspondant à la peinture à l'huile; les patines maigres, elles, sont pareilles à nos teintures, elles sont préférables en résumé.

Ces patines grasses, que nous pouvons préparer nous-mêmes comme il est dit précédemment, sèchent en outre très difficilement, mais elles ont en revanche le monopole de la solidité.

Recommandation capitale : prendre soin d'essayer toujours, avant l'application définitive, l'effet de teinture, son degré, la puissance des acides, etc., sur un morceau de cuir sacrifié, en peau semblable à celle du travail.

Parlons maintenant des couleurs à l'aquarelle. La patine obtenue grâce à elles, il faut l'avouer, est des plus fragiles, à la merci d'une goutte d'eau par exemple.

Elles « prennent » malaisément encore, malgré le nettoyage préalable avec de la benzine, elles pénètrent le cuir difficilement aussi.

Bref, nous conseillons plutôt, comme couleurs vives, la beauté des teintes d'aniline qui adhèrent si parfaitement au cuir pour qu'on leur pardonne leur fugacité.

Nota. — Les couleurs d'aniline, les choréïnes, ne se mélangent pas entre elles, elles se superposent aussitôt sèches.

La difficulté dans l'emploi des harmonies violentes données par l'aniline consiste à « rompre », à dominer cette crudité antiartistique.

On est maître davantage de la peinture à l'huile ou à l'eau, le choix des tons est plus grand; en résumé, chacun emploiera ces moyens selon son intelligence et son goût.

Laissons de côté l'effet du pastel, impraticable. Et abordons l'emploi des produits chimiques.

L'EMPLOI DES PRODUITS CHIMIQUES

Essayer d'abord la force du produit en versant quelques gouttes de celui-ci dans un verre, mouiller d'eau pure jusqu'à concurrence de la force ou couleur désirée.

La *potasse* est un produit légèrement corrosif aux doigts et très dangereux pour le cuir qu'il brûle ou recroqueville si l'on ne l'additionne pas de la quantité d'eau nécessaire. Il faut donc essayer la force de ce produit avec le plus grand soin.

Le *perchlorure de fer*, le *sulfate de fer*, etc., eux, sont anodins, c'est-à-dire qu'ils ne brûlent pas le cuir, mais que leur couleur doit être plus ou moins tempérée par une addition d'eau à calculer selon la force et la couleur toujours.

Nous n'en dirons pas autant du sel d'oseille et surtout de l'acide chlorhydrique, corrosif puissant sur le cuir; ce dernier à employer pur, sans danger pour votre matière si vous l'employez avec précaution, par couches successives bien sèches.

Ce dernier acide brûle les vêtements et les pinceaux, veiller à ce qu'il soit toujours hermétiquement bouché et quelque peu éloigné de votre travail, car il se dégage de ce produit une fumée presque imperceptible dont l'action est néfaste aux outils qu'elle rouille, tandis que votre travail risque de subir de malencontreuses maculatures dans les parties coloriées.

Tous les produits ci-dessus, hormis le sel d'oseille et l'acide chlorhydrique naturellement, peuvent être appliqués, soit au pinceau, soit à l'éponge, le cuir ayant été auparavant complètement mouillé pour obtenir un ton presque uni.

LES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS DE PATINE

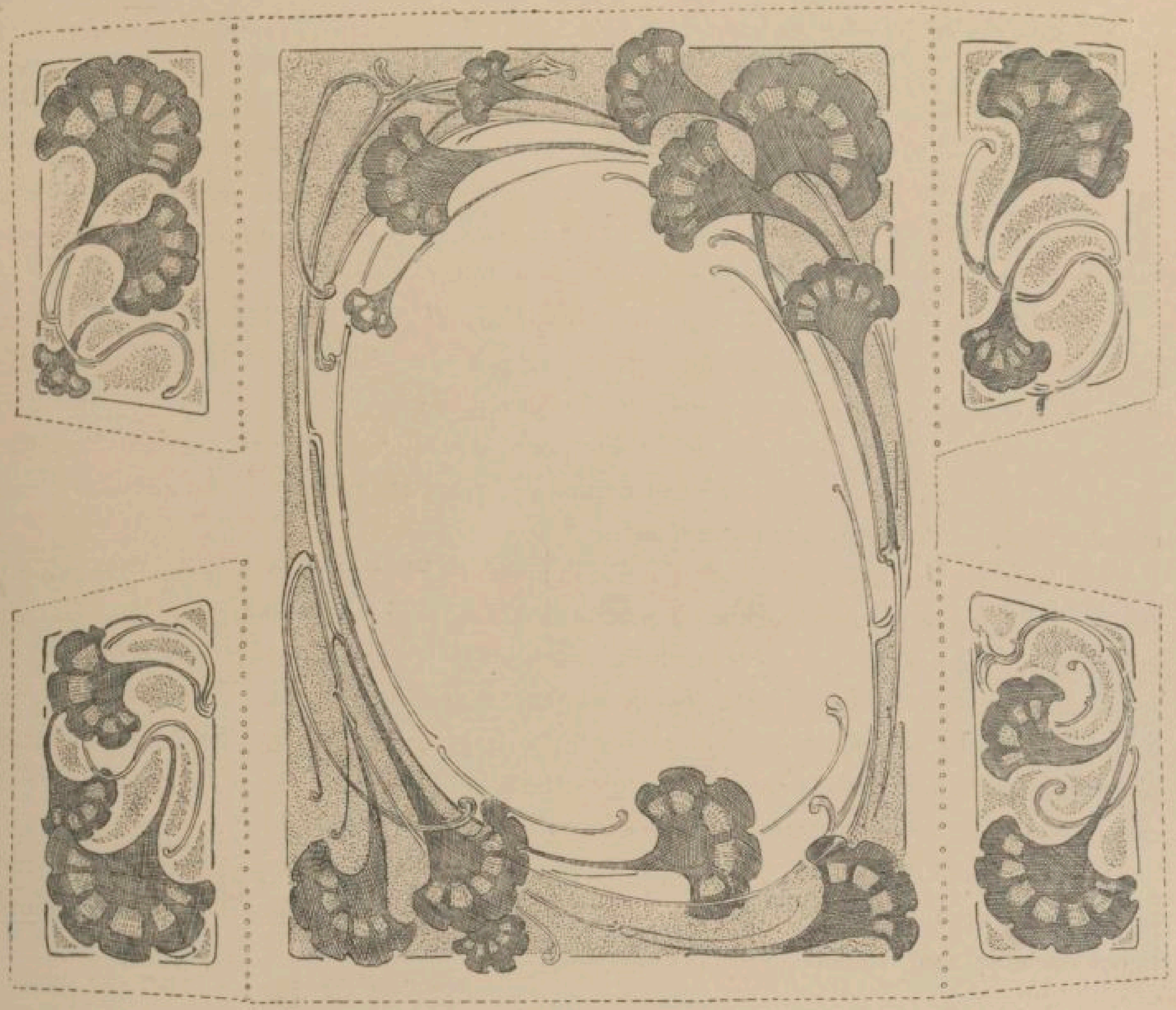
Il faut aller vite et revenir à la même place le moins possible, dans cette opération ; il est nécessaire de bien répartir généralement ce ton sans taches, soit pour détacher le motif du décor en commençant par le ton le plus sombre (il faut décolorer ensuite le décor pour qu'il ressorte à l'aide du sel d'oseille ou mieux de l'acide chlorhydrique, en ne craignant pas de déposer plusieurs couches après que chacune est bien sèche), soit en passant d'abord le ton clair et, en revenant ensuite autour du décor, mettre le ton sombre avec un pinceau.

Se méfier encore ici de l'acide chlorhydrique, qui a le désagrément de s'étendre un peu au delà des limites où on l'applique. Pour éviter cet ennui, avoir soin de promener le pinceau plutôt au milieu de la silhouette à décolorer, surtout pas au long des bords.

Autre méfait de l'acide en question : il n'agit pas sur toutes les teintures, son application est vaine parfois. Il faut prendre garde à son caprice.

Le procédé dit à la *bruine* permet d'autres effets, il détache et réserve le motif à laisser plus clair sur le fond plus foncé, d'originale façon.

Il s'applique à tous les genres de travail du cuir, hormis à celui du « repoussé ». (Lorsque l'on



Pl. 16. — MOTIF DE LISEUSE A EXÉCUTER EN CUIR GRAVÉ, REPOUSSÉ OU PYROGRAVÉ (*D'après Lluer.*)

désire obtenir sur des reliefs l'effet de la bruine, il faut procéder à ce coloriage avant l'opération du modelage.)

Découpons très exactement dans du papier épais avec des petits ciseaux la silhouette du dessin à réserver, c'est-à-dire à ne pas « bruiner » et, appliquons de découpage à l'aide de colle d'amidon sur les parties du cuir correspondantes, sans que la colle surtout, ne déborde.

LA BRUINE

Ensuite, nos teintures ou nos choréïnes ayant été délayées dans un verre, servons-nous d'un fixateur à dessin pour insuffler ce liquide, en nous tenant éloignés du cuir de 15 ou 20 centimètres.

On pourra aussi se servir, pour cet usage, d'une *grille* (procédé différent, même résultat) ou même d'un vulgaire vaporisateur de toilette.

Mais poursuivons notre travail : plus notre insufflation sera longue, plus notre effet de bruine sera serré ; rien ne nous empêchera d'insuffler deux couches de couleurs différentes et de chercher des dégradés, des transparences originales.

Pour terminer, enlevons les « caches » c'est-à-dire le papier de réserve, et voici que notre motif, n'ayant pas été touché par la *bruine*, nous apparaît clair sur son fond moucheté.

Insufflons, si nous désirons obvier à la brusque transition du motif avec ce fond, un léger ton de bruine sur l'ensemble, et le tour est joué.

Comme autre mode de « caches », en voici un très pratique et plus rapide : il suffit de donner sur le cuir, au lieu de « réserver », une couche de fixatif Vibert. La teinture prendra sur toute la surface du cuir, sauf à l'endroit enduit de fixatif.

Autre moyen d'appliquer des teintures sur le cuir : prendre au bout des doigts un petit morceau d'éponge, légèrement trempé dans la couleur délayée, « tapoter » ensuite tout au long du cuir par petites empreintes symétriques, jusqu'à réaliser un ensemble harmonieux. Superposer des tons différents, plus sombres dans le haut du travail, se dégradant vers le bas.

Cherchez des combinaisons selon votre goût, car ici, nous l'avons dit, il n'y a pas de méthode pourvu que la réussite soit agréable.

En employant, selon la manière susindiquée, simultanément le sulfate de fer et la potasse, on obtient un très bel effet qui rappelle la marbrure des veaux dits *anciens*.

Dans le cas présent, il faut symétriquement « tapoter » son morceau d'éponge, chargé de potasse, mais exprimer des taches un peu éloignées les unes des autres, afin qu'après cette première opération, il y ait place pour le même « tapotement » avec le sulfate de fer.

LE RACINAGE

Parlons maintenant du *racinage*, cette autre manière d'accommoder le cuir.

Voici comment on l'obtient : votre cuir ayant été placé sur un plan assez incliné, vous allez l'asperger légèrement de quelques gouttes d'eau à l'aide d'une brosse dure, puis, très rapidement, avec une autre brosse, vous jetterez de la potasse ou toute autre teinture dans ces gouttes d'eau.

Que se passera-t-il ? La patine chimique se diluera dans l'eau de manière inégale, exprimant des nuages, de la fumée ; de même, avec la couleur, vous aurez des effets imprévus, réussis ou non suivant la chance et l'habileté.

Vous pouvez encore obtenir le racinage en mettant bien à plat votre cuir sur lequel des gouttelettes d'eau semées au hasard séjourneront ; en laissant tomber dans ces gouttelettes de la potasse, par exemple, vous assisterez curieusement au spectacle imprévu que donnera ce produit, vagabondant n'importe comment, se fondant, se volatilisant presque sur le cuir.

Autre moyen : cette fois nous prendrons une cuvette à photographie, au fond de laquelle nous maintiendrons notre cuir.

Versons sur celui-ci une couche d'eau pure d'environ 1 centimètre, puis, soit à l'aide d'un pinceau secoué sur la surface de l'eau, soit avec un morceau de bois trempé dans de la teinture, jetons çà et là sur l'eau quelques gouttes de teinture de couleurs variées.

Voici qui est fait. Que voyons-nous ? Les teintures se promènent maintenant et se dispersent

en nuages, en marbrures, sur la surface de l'eau; elles s'entremêlent, s'enlacent, puis, tout à coup, les voici qui s'enfoncent dans l'eau et viennent imprimer leur volutes capricieuses sur le cuir placé au fond de la cuvette.

Notre résultat est atteint, nous n'avons plus qu'à laisser sécher notre matière qui garde sur sa fleur des dessins souvent hallucinants.

Malheureusement, tous les moyens que nous donnons, et en général les moyens originaux de traiter le cuir, sont le jouet du hasard qui sert ou dessert le praticien sans qu'il sache pourquoi.

Il y a, d'une part, les réactions imprévues du tannin dont le cuir est imprégné, réactions inopinées selon les acides employés ; il y a « l'hypocrisie » du cuir, dont l'épaisseur plus ou moins forte, s'imprègne plus ou moins à différentes places, au grand désespoir des tons unis ; il y a des teintures plus ou moins dociles, etc., etc.

Hélas ! cela était à prévoir, la difficulté nous guettait pour mieux nous faire jouir de la réussite et nous faire ainsi mieux goûter notre travail mené à bonne fin, sans accrocs.

Rassurons pourtant le praticien, en lui disant que jamais un cuir (à moins d'être brûlé évidemment) n'est perdu, lorsque la patine a été manquée ; on peut toujours rattraper une patine, pourvu que l'ingéniosité déployée soit en rapport avec l'alarme causée par le premier échec. Ajoutons qu'il est fort rare que l'artiste réalise exactement la patine qu'il désirait : ici encore, l'artiste est dirigé par la matière et les produits. Conduit par eux, l'artiste doit simplement parer les mauvais coups, profiter spirituellement d'une éclaircie, jouer enfin à contrarier les déboires que le cuir et les produits semblent lui réserver de par leur essence même.

En résumé, nous ne croyons guère à l'obéissance du cuir lorsqu'il s'agit de le patiner; mieux vaut donc nous réjouir intimement d'avoir pu réaliser une jolie œuvre malgré les tracasseries de la matière. Le triomphe n'en sera pas diminué et notre modestie y gagnera.

Qui oserait recommencer exactement sur un autre cuir une patine précédemment réussie ?

On imite le vert-de-gris en déposant tout simplement dans les creux, incisions ou autres, de la cendre verte (couleur d'aquarelle) mise au pinceau et frottée ensuite, généralement, sur le cuir avec la paume de la main.

Vous avez encore les ressources de la pyrogravure.

Dorure a froid

Reste l'application de la dorure à froid (nous avons dit que la dorure à chaud sortait de notre programme). Pour cela, il suffit de dégraisser bien son cuir et de passer sur les endroits à dorer des couches minces de pâte à dorer. Aussitôt sèche, on recouvre cette pâte de poudre d'or (véritable) mêlée à de la gomme arabique; on brunit enfin cet or avec un brunissoir.

Pour la dorure à la feuille, on étend sur une couche de vernis appliquée sur le cuir, une feuille d'or montée sur feuillet mobile, que l'on fait adhérer en la tamponnant avec un pinceau bien fourni de poils ; après quoi, le feuillet soigneusement soulevé, l'or reste fixé au cuir.

Vous pouvez, de même, appliquer toutes les poudres métalliques désirables.

Employez aussi des vernis gras colorés, leur transparence vous servira, leur superposition est fort belle : elle joue l'effet de l'émail.

Servez-vous, en un mot, de tout ce qu'il vous plaira, cherchez l'esprit de chaque adaptation.

Rien ne doit rebuter vos efforts, puisque vous devez réussir pourvu que vous suiviez un peu le caprice de votre matière et que, patiemment, vous guettiez le hasard, ce grand maître du cuir.

Avez-vous une tache ? Vite masquez-la. Mais comment ? La difficulté à vaincre va vous fournir un moyen neuf... Un accident arrive... un flacon renversé... autre originalité due à l'occasion. Il va falloir s'ingénier à réparer le malheur, d'où nouveauté d'expression, réussite, succès !

A l'aide de l'acide chlorhydrique dont vous aurez légèrement imprégné un morceau d'éponge, vous tracerez avec dextérité, sur la tache, des « enlevés », des sillons curieux, des nuages... ; de la sorte, qui s'apercevra de la maculature de tout à l'heure en présence de l'esprit de ces nuages, de cette primeur ! Autrement, vous n'auriez qu'à répéter cette tache comme si elle avait été faite exprès, vous pourriez aussi monter le ton de la couleur à la valeur de la tache ou le descendre selon la qualité de cette tache.

Les moyens sont infinis : à chacun ses « trucs », sa pratique, son métier, et nous n'avons point eu ici d'autre prétention que celle de nous exprimer clairement et utilement, afin que le lecteur qui a bien voulu nous suivre ne s'égare pas à travers des outils et des produits inutiles, ne se déconcerte pas au début, en présence de vaines dépenses, et afin de l'amener, par la suite, à la connaissance de sereines autres joies.



Impr. J. Dumoulin, à Paris.

Le Gérant : MAX DELAGRAVE.

CHAPITRE VI

Son histoire. — De l'outillage. — La matière à pyrograver : le Bois. — Première manière de pyrograver. — La patine.

LA PYROGRAVURE

La Pyrogravure est l'art de dessiner avec une pointe incandescente, à la manière d'un crayon.

L'effet de la pyrogravure, vraisemblablement inspiré de la vulgaire estampille au feu dont sont marquées les caisses en bois de certains industriels, est des plus variés ; il offre des délicatesses de trait et des colorations, qui se rapprochent encore de celles obtenues avec le crayon et même la plume.

SON HISTOIRE

Que d'espace franchi depuis le procédé barbare d'antan jusqu'à l'outillage perfectionné d'aujourd'hui !

Rappelons-nous, effectivement, les idoles des sauvages, la décoration de leurs pirogues évidées à l'intérieur au moyen du feu et embellies de frises naïves, grâce à l'incandescence d'un fer rougi.

Certes, cette application décorative dut tenter les artistes de tous temps par son caractère inaltérable, la facilité du travail et sa rapidité ; pourtant, dans l'histoire artistique de l'antiquité, nous ne relevons guère d'exemples de l'emploi du feu, même chez les Egyptiens, si accessibles à la simplicité des moyens de décor ; ce n'est qu'au moyen âge que le dessin au feu fait une intéressante apparition, sur les reliures, sur les boiseries et particulièrement dans l'ornementation des églises.

Manuel Périer, des premiers, se rendit compte de la difficulté de pareil moyen, de l'impossibilité de tracer une ligne quelque peu étendue, de nuancer aussi cette ligne.

Mais, après des essais peu pratiques, l'invention du thermocautère par le docteur Paquelin (1875) fut pour Périer un trait de lumière ou, plutôt, la solution cherchée par l'un était trouvée par l'autre, puisque l'appareil de pyrogravure actuel n'est qu'une adaptation du thermocautère.

Il est à remarquer que, contrairement à tant de pratiques décoratives, la pyrogravure est plutôt un art d'amateur, un moyen d'enjolivement économique, propre à donner du prix au moindre bibelot ; mais ce prix, ne l'oublions pas, n'a guère de valeur que pour nous.

DE L'OUTILLAGE

Autre avantage, de même que l'art du cuir, la pyrogravure n'exige point de savoir dessiner, un bon modèle suffit pour exécuter la décoration que l'on désire au moyen du calque ou du poncis. Mais revenons à l'outillage de la pyrogravure : cet outillage, déjà perfectionné c'est-à-dire simplifié depuis Périer, est, comme bien on le pense, des plus accommodés à l'ingéniosité différente des fabricants.

En somme voici ce qu'il comporte normalement :

Un flacon à essence ou carburateur,
Une pointe en platine (qui sert de crayon),
Un porte-pointe en liège (mauvais conducteur de la chaleur) pour éviter les brûlures,
Une soufflerie à double poire en caoutchouc (la première poire servant à remplir la seconde sans avoir besoin d'activer trop souvent la soufflerie),
Un bouchon métallique muni de deux tubulures,
Une lampe à alcool,
Un tube en caoutchouc séparé.

On comprendra que nous ne parlions point ici de la soufflerie à pied, ni du ballon-ventilateur et, en général, de tous les appareils à air destinés, dans la pensée de l'inventeur, à aider le praticien au travail.

Outre que cette soufflerie accessoire est coûteuse, elle ne vaut guère mieux que la simple poire en caoutchouc, bien suffisante pour la tâche de l'amateur.

Poursuivons par le montage de notre appareil.

Vissons tout d'abord la *pointe en platine,* qui sert de crayon, à l'extrémité du *porte-pointe en liège*, et emmanchons, à l'autre extrémité de ce porte-pointe, le *tube en caoutchouc* (séparé).

Bouchons maintenant le *flacon à essence ou carburateur* avec le *bouchon à double tubulure* et adaptons pour finir, à l'une de ces tubulures, le *tube de caoutchouc* communiquant au porte-pointe en liège, et à l'autre, le tube correspondant à la *soufflerie à double poire.*

Voici notre appareil monté, remplissons maintenant notre flacon à essence soit d'*excellente* essence minérale ou de benzine, mais seulement au quart environ de la hauteur du flacon, et la benzine ne pourra être employée qu'après avoir été exposée à l'air, sans bouchon, durant vingt-quatre heures.

Nota bene. L'essence minérale et la benzine, perdant leur qualité à l'usage, il importe de renouveler fréquemment ces liquides et de bien boucher leur récipient afin d'éviter l'évaporation.

Dans l'alternative du choix du flacon-carburateur, n'hésitez pas à opter en faveur du réservoir en métal (à moins que notre flacon de verre ne soit muni au col d'un crochet spécial), à cause de la petite patte qui lui vaudra de s'accrocher à vos vêtements et préviendra les accidents dus à la qualité très inflammable des liquides que ces récipients contiennent.

Ce dispositif particulier, en outre, nous permettra de travailler debout et sur des plans verticaux (décoration d'une armoire, par exemple).

N'oubliez pas, surtout, que la pointe incandescente est captive du carburateur, et réciproquement.

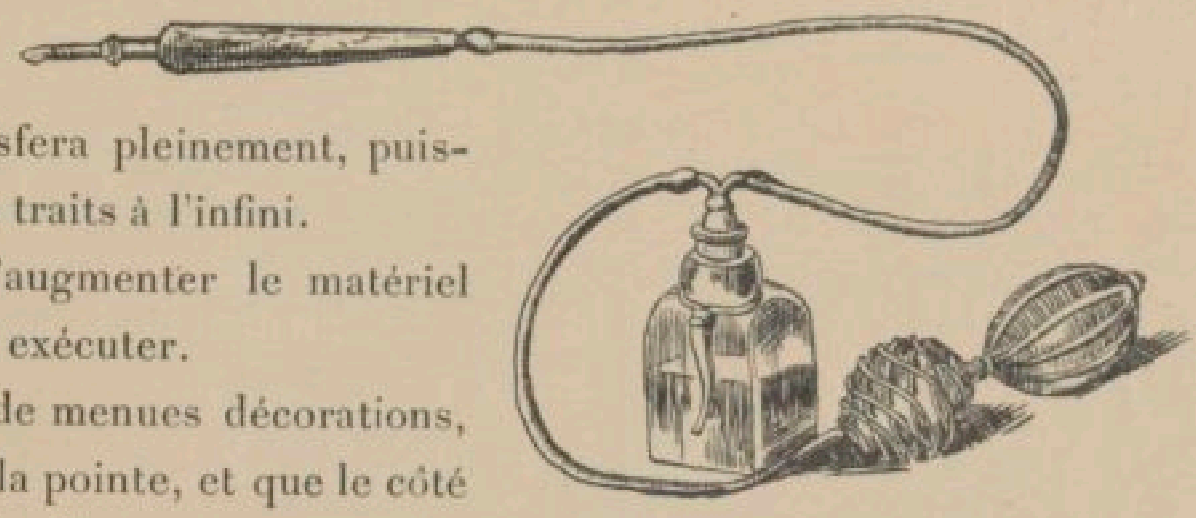
Notez que le prix plus ou moins élevé de boite de la pyrogravure est dû en partie à la qualité plus ou moins bonne de la pointe en platine (qui sert de crayon).

Naturellement, il en est des pointes comme des crayons, leur nombre est illimité, si l'on désire que celles-ci soient plates, méplates, courbes, aiguës, coniques, etc. Hâtons-nous de dire qu'il existe une pointe dite « universelle » qui simplifie, pour nos commencements, tout cet attirail.

Maniée perpendiculairement, verticalement, horizontalement, la pointe « universelle » vous satisfera pleinement, puisqu'elle variera l'importance de vos traits à l'infini.

Libre à vous, par la suite, d'augmenter le matériel pyrographique selon les travaux à exécuter.

Il est bien évident qu'en cas de menues décorations, on emploiera le côté le plus fin de la pointe, et que le côté le plus gros sera réservé aux grands objets.



Pl. I. — L'APPAREIL DE PYROGRAVURE

On devra même, simultanément, se servir des divers accents de la pointe, afin de donner des variétés d'expression.

LE PYRO-PINCEAU

Autre instrument à adapter au porte-pointe en liège à la place de la pointe : c'est le *pinceau* ou *pyro-pinceau*.

Le *pinceau* ou *pyro-pinceau*, dont vous vous munirez plus tard, vous donnera des ombres à la manière de l'estompe.

On comprend que la pointe incandescente ne peut exprimer des modelés qu'au moyen de hachures plus ou moins rapprochées ou plus ou moins profondes et que, naturellement, la graduation de l'ombre est de brusque transition à l'œil et un peu rude par conséquent.

Le pyro-pinceau, donc, apporte un complément intéressant à notre procédé : on peut, grâce à lui, tenter les teintes fondues et vaporeuses. Cet instrument est percé à son extrémité d'un petit trou d'où s'échappent les gaz brûlés qui servent à ombrer.

Contrairement aux autres pointes, son action se produit à distance et, par conséquent, l'intensité du ton qu'il donne varie selon que l'instrument est plus ou moins éloigné de la matière.

LES POINTES ORNEMENTALES OU JEUX DE FOND

Mais là ne s'arrête pas, si l'on veut, l'outillage du parfait pyrograveur ! Voici, par curiosité, les *pointes ornementales* ou jeux de fond (voir *l'Art du Cuir*).

Ces pointes, dont l'extrémité s'adorne de formes variées tout comme les matoirs : tulipe, croissant, cœur, trèfle, marguerite, etc., se vissent au porte-pointe en liège à la place du crayon et s'impriment comme lui, incandescentes.

Si vous possédez un flacon-carburateur en verre, ou un récipient en métal blanc, sans patte,

prenez surtout garde de répandre son contenu, cela gâterait vos tubes de caoutchouc et la pointe de platine, calez donc soigneusement le carburateur ou tenez-le dans la main gauche tandis que vous travaillez.

Nous verrons, plus loin, l'inutilité presque de ces *pointes ornementales*, puisqu'il nous est loisible, à l'aide de notre simple crayon, d'exécuter les jeux de fond les plus variés et les plus curieux.

LA MATIÈRE A PYROGRAVER : LE BOIS

Parlons maintenant de la matière à pyrograver.

Nous prendrons comme exemple : le bois, particulièrement employé dans la présente pratique.

Les bois à préférer pour la pyrogravure sont en première ligne : l'*érable* et le *poirier*, puis le *marronnier*, excellents encore : le *bois de Spa* ou *sycomore*, le *frêne* et le *peuplier*.

Naturellement, plus un bois offre un grain serré et une surface nettement polie, plus il est apte à recevoir la gravure au feu.

L'emploi du *sapin* et, en général, celui de tous les bois résineux doit être proscrit, de même les bois dont les fibres sont nombreuses ou trop en relief, car la résine détériore la pointe de platine et le relief des fibres paralyse la liberté de la pointe dans l'action du dessin.

Nous conseillons donc l'emploi d'un bois très lisse, dont on accentuera encore l'agrément soit avec du papier d'émeri très fin, soit avec un morceau de verre ou de pierre ponce soigneusement passé à la surface du bois.

Boucher également les trous et inégalités relevées sur cette surface, avec un mélange de chaux pulvérisée et d'eau.

Plus tard, l'artiste distingué choisira la couleur de certains bois plus favorables à la combinaison de l'incandescence de la pointe, il fera jouer en somme les tons, suivant l'esprit que la matière commande.

Mais voici des nuances que l'expérience seule enseigne.

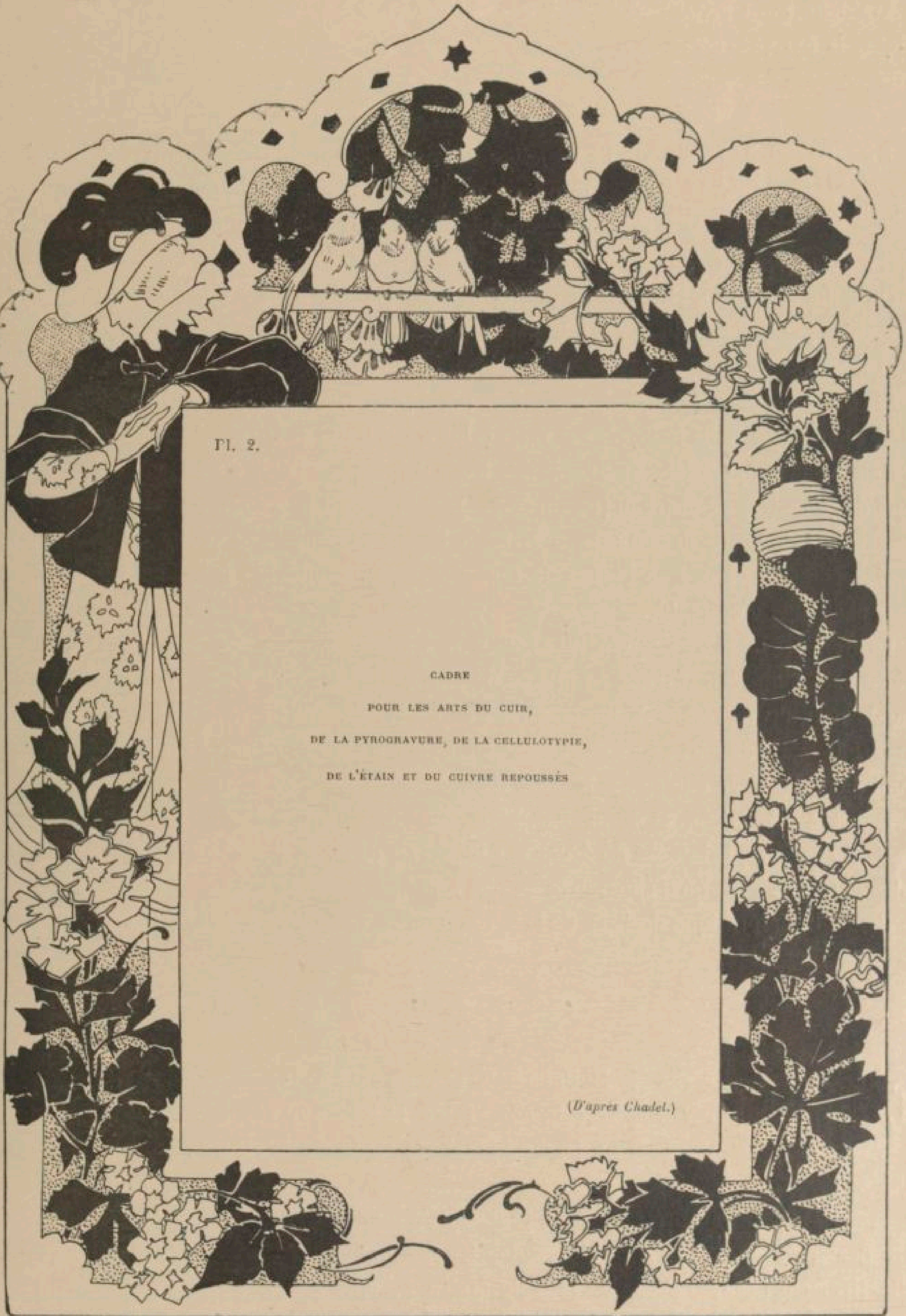
FONCTIONNEMENT DE L'APPAREIL PYROGRAPHIQUE

Donc, notre appareil de pyrogravure est monté conformément à la planche 1.

Nous allons dire maintenant quelques mots sur le principe de son fonctionnement.

L'opération du praticien consiste à injecter, dans la pointe de platine ou crayon, de l'air, chargé de vapeurs d'hydrocarbure ; cet air est injecté au moyen de la double poire.

La pointe de platine ayant été préalablement portée à une certaine température, l'air et l'hydrocarbure se combinent dans la pointe de platine et la combustion du mélange entretient indéfiniment la température, tant que dure l'insufflation d'air.



Pl. 2.

CADRE

POUR LES ARTS DU CUIR,

DE LA PYROGRAVURE, DE LA CELLULOTYPIE,

DE L'ÉTAIN ET DU CUIVRE REPOUSSÉS

(D'après Chadel.)

Avant de nous mettre au travail, nous dirons qu'il y a trois manières très différentes de pratiquer la pyrogravure.

LES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE PYROGRAVER

La première consiste à dessiner directement sur le bois à la manière d'un crayon, mais avec la pointe de platine rougie. Le dessin, ici, aura été reproduit auparavant à la surface de l'objet à décorer, à l'aide soit du décalque soit du poncis.

On indiquera très légèrement ce décalque, assez difficile à effacer par la suite, plutôt avec un papier gras sanguine glissé sous le papier à calquer, le côté gras, naturellement, retourné contre le bois.

Si vous « poncez » (c'est-à-dire si, pour décalquer, vous préférez perforer à l'aide d'une épingle chacun des traits indiqués sur votre calque, ces traits se trouvant reproduits sur le bois, parce que vous tamponnâtes, au-dessus des trous d'épingle, à l'aide d'un tampon de mousseline rempli de poussière de charbon (fusain écrasé), qui traversa la perforation et reproduisit ainsi avec des points votre dessin), ayez la main légère et remplissez plutôt votre tampon de sanguine écrasée, parce que le ton de sanguine, assez semblable à celui de la brûlure, ne gênera pas l'effet d'ensemble.

La première manière de pyrograver consiste à silhouetter son dessin en gardant intact le fond du bois, simplement teinté au moyen de tons unis et laissant transparaître le bois (vernis, brou de noix de préférence), tandis qu'il s'agit, dans la deuxième manière, de détacher au contraire le motif du décor (qui demeurera clair sur un fond sombre) en brûlant soigneusement le fond de ce décor au moyen des jeux de fond.

Quant à la troisième et dernière manière, elle ne diffère guère de la précédente comme aspect, si ce n'est que le fond du décor sur lequel ce décor se détache en clair, est assez profondément brûlé pour qu'il apparaisse en réel relief.

Cette ultime pratique de l'art de la pyrogravure est, en vérité, la plus charmante.

EXÉCUTION

Mettons-nous maintenant à la tâche; auparavant, rangeons avec soin notre table et jetons un dernier coup d'œil sur le montage de notre appareil dont les trois pièces sont intimement réunies.

Pour notre travail présent, puisque nous travaillons à plat, point n'est besoin d'accrocher notre flacon-carburateur à nos vêtements, tenons-le plutôt dans la main gauche qui suivra instinctivement le mouvement de la main droite occupée à dessiner.

Si nous préférons ne pas nous embarrasser du flacon-carburateur, calons-le avec précaution, car il ne faut pas qu'il se renverse.

Nous admettons, n'est-ce pas, que le panneau de bois sur lequel vous allez débuter, porte, sur sa surface bien nette, le motif de notre décor convenablement décalqué.

Allumons maintenant la *lampe à alcool* afin de chauffer la pointe en platine qui va nous servir de crayon incandescent.

On chauffe la pointe en la plaçant dans la partie supérieure de la flamme de la lampe à alcool, jusqu'à ce qu'elle commence à rougir.

Durant cette opération, la main droite doit tenir le porte-pointe en liège, armé de la pointe en platine que vous chauffez, tandis que la main gauche embrasse la poire en caoutchouc,



Pl. 3. — PANNEAU A EXÉCUTER EN PYROGRAVURE, CUIR, ÉTAIN ET CUIVRE REPOUSSÉS

(D'après Block.)

car, aussitôt que la pointe-crayon commence à rougir, vous devez doucement actionner la soufflerie.

Au bout de quelques secondes, la pointe rougit au-dessus de la flamme d'alcool, et il n'y a plus qu'à éteindre la lampe puisque, maintenant, durant des heures entières, l'incandescence du platine sera entretenue, grâce à la soufflerie.

Eloignons donc la lampe devenue inutile et dangereuse à cause de l'inflammabilité de l'essence contenue dans le carburateur, et regardons un instant notre pointe, qui ne devra jamais être chauffée jusqu'au blanc et ne dépassera pas le rouge vif.

N'oublions pas, surtout, que l'incandescence nécessaire est maintenue plus oumoins grande selon que la pression imprimée à la poire en caoutchouc est plus ou moins forte, et que, de cette nuance dans la pression, découlent les différents tons de brûlure, du jaune clair au brun foncé, visibles sur le bois.

L'œil du praticien doit se fixer exclusivement sur la pointe qui dessine, tandis que la main gauche tempère ses pressions selon la volonté du dessin, c'est-à-dire que plus la pointe est rouge plus elle s'enfonce dans le bois.

Il y a donc de la part de l'artiste une double attention, puisque les deux mains jouent toutes deux un rôle différent.

Surtout pas de pressions brusques et ne nous arrêtons pas d'envoyer de l'air dans notre pointe, sans cela elle s'éteindrait, et nous en serions quitte pour la rallumer.

Il s'agit maintenant de graver; mais, avant d'attaquer la matière, essayons le degré de brûlure du crayon incandescent sur un morceau de bois blanc quelconque, cherchons la direction favorable de l'outil, sa force d'empreinte : exécutons, à même le déchet de bois sacrifié, des hachures fines ou grosses.

Si nous nous servons de la pointe dite « universelle », utilisons évidemment son extrémité la plus fine pour l'expression de nos traits les plus fins.

Mettons-nous maintenant à l'œuvre sur la belle matière et suivant la première manière de la pyrogravure, c'est-à-dire le dessin non ombré et chacun de ses traits nettement établi.

Vous tiendrez le porte-pointe en liège comme un crayon ou une plume ordinaires, et tâcherez de suivre le contour extérieur de votre calque, à la façon de ce crayon ou de cette plume, avec autant de hardiesse.

Au début, votre trait sera interrompu, comme haché de points, de traits, cela tient à ce que votre main n'observe pas la même distance entre la pointe et le bois, et que la pointe s'enfonce par à-coups, irrégulièrement.

Que votre pointe glisse mais ne pique pas, évitez les « reprises », qui marquent désagréablement, ne portez pas à vos lèvres, surtout, pour le mouiller, comme vous le feriez d'un crayon ordinaire, la pointe de feu, et méfiez-vous de vous brûler les doigts en approchant trop ceux-ci de celle-là.

Commencez votre travail de droite à gauche pour la commodité du maniement de l'appareil, et soufflez sur votre dessin lorsqu'il se dégagera trop de fumée du bois en combustion; de la sorte, vous verrez mieux le trait à suivre.

Réalisez au plus fort de votre brûlure un ton roux prononcé qui n'ira point, pourtant, jusqu'à l'aspect charbonneux, très déplaisant, et méfiez-vous, de même, des malencontreuses fibres du bois dont la présence imprévue contrariera parfois une ligne droite.

En ce qui concerne le modelé, la pyrogravure n'admet guère que les hachures indiquées, côte à côte, régulièrement, dans le sens de la forme du dessin, mais, à l'aide du pyro-pinceau, on obtient des effets estompés, fondus, complémentaires.

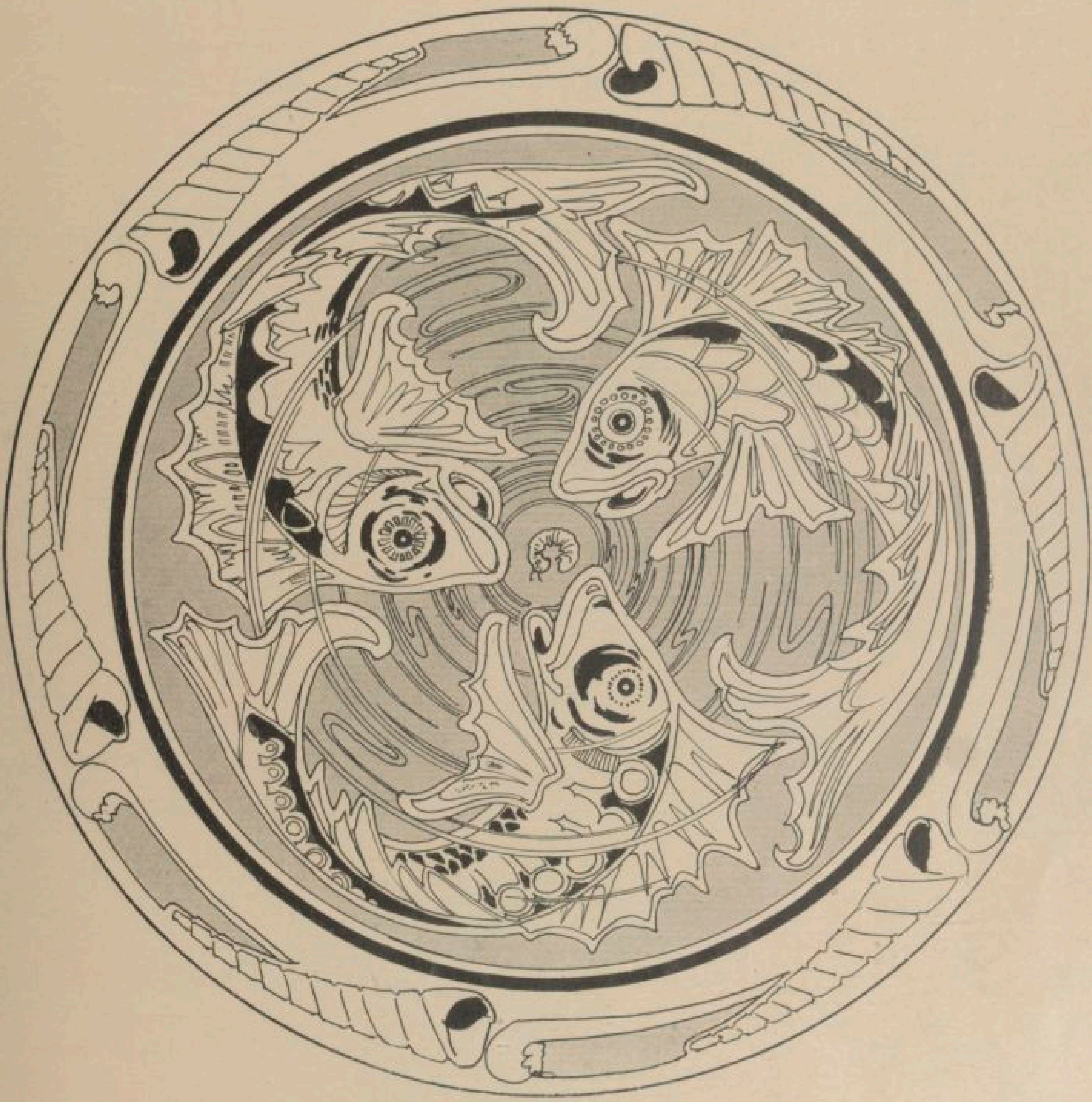
Cependant, ce dernier ingrédient demande à être employé avec une artistique parcimonie, car l'aspect « flou » qu'il donne réclame des destinations particulières : ciels, lointains, dégradés.

LA PATINE

Mais terminons la première manière de pyrograver : le dessin aussitôt gravé au feu sur toutes les parties, sera achevé. Il ne reste plus maintenant qu'à donner un ton à l'ensemble du bois, soit avec du brou de noix coupé d'eau, selon l'intensité désirée, soit avec des vernis clairs ou des couleurs à l'huile, délayées à l'essence de térébenthine ou des couleurs à l'aquarelle. On

réservera tantôt le décor en clair sur fond noir, tantôt le décor sombre sur fond clair, *ad libitum*.

En dehors de ces patines convenant aux bois blancs, certains produits chimiques réussis-



Pl. 4. — ASSIETTE, DESSUS DE BOITE, PLATEAU A DÉCORER EN PYROGRAVURE, CUIR, ÉTAIN OU CUIVRE REPOUSSÉS
(D'après Dufrène.)

sent agréablement : l'huile de soufre, par exemple, exprime un ton brun rougeâtre, l'eau de chaux brunit la matière, tandis que l'esprit de nitre donne des tons roux.

Au surplus nos teintures pour le cuir, additionnées d'eau, vous apporteront l'hommage de leur harmonie superbe.

Inutile de préparer le bois, appliquez la couleur par teintes plates, de préférence à l'aide d'une large brosse à peindre.

Vous pouvez aussi employer les poudres de bronze, d'argent ou d'or, incruster de toutes poudres métalliques le trait gravé, en suivant celui-ci avec un pinceau fin chargé de bronze liquide, etc.

Pour terminer, nous vous conseillons de vernir ou d'encaustiquer l'objet pyrogravé et peint, lorsqu'il sera complètement sec.

Le vernis utilisé est le même que celui des tableaux, il sera blanc alors, mais les vernis colorés, le vernis Martin, d'autre part, vous seront aussi d'un vif agrément.

L'opération de l'encaustiquage se pratique à l'aide de cire vierge fondue au bain-marie dans un peu d'essence de térébenthine.

On enduit légèrement le bois avec ce produit et l'on frotte ensuite avec un chiffon de laine ou avec une brosse douce.

Ici, comme dans l'art du cuir, la difficulté véritable réside en la patine, car, dans l'un ni dans l'autre procédé, la manière du travail n'est rien, cela est du domaine du parfait ouvrier, c'est le triomphe du temps passé, de la patience et du soin. L'art de patiner, au contraire irrite et charme à la fois de son obstacle artistique.

En principe, pour rompre la crudité d'un ton, il est préférable de n'appliquer ce ton que sur une teinte neutre d'ombre légère..., mais cela est une question de tact, que le lecteur avisé résoudra, plus tard, de lui-même.

CHAPITRE VII

Deuxième et troisième manière de pyrograver. — Du modèle à choisir. — La pyrogravure sur cuir. — Cuir pyrogravé et brodé. — Pyrogravure sur os, ivoire, marbre, verre. — Pyrogravure sur étoffes. — La sculpture au feu. — L'outillage et l'exécution. — Du modèle.

DEUXIÈME MANIÈRE DE PYROGRAVER

Nous avons dit que la deuxième manière de la pyrogravure consistait à détacher en clair le motif du dessin grâce au fond exécuté en teinte sombre.

Voici comment on procède pour cette seconde opération : tout d'abord nous chercherons un dessin approprié, un décor plus large que précédemment, en raison du caractère différent, et, aussitôt ce dessin décalqué selon les moyens auparavant indiqués, nous nous disposerons à graver au feu.

Surtout ne silhouettons pas le dessin, cela regarde le fond qui devra découper et border ce dessin exactement, au point de le détacher.

Brûlons donc le fond, en tenant le porte-pointe bien verticalement, tout à l'entour de la silhouette du décor, piquons de petits trous aussi profonds, aussi réguliers et aussi rapprochés que possible le bois sacrifié comme fond, c'est-à-dire celui qui n'a point reçu de dessin.

Pour bien réussir, il faut que l'on n'aperçoive pas le moindre « blanc » entre les piqûres.

Au lieu des petites piqûres en question, il est loisible de chercher tout autre motif de fond réalisant pareil aspect.

On peut aligner, par exemple, des traits les uns contre les autres en sens contrarié, des traits vermiculés, encore, feront bien, de petits « o », de petits carrés, etc., en somme, n'importe quel dessin symétrique patiemment répété, jusqu'à donner l'impression d'un fond sombre.

Ce sont là les jeux de fond qui rappellent les matoirs employés pour le cuir, et, pour varier, il n'est point nécessaire de faire des fonds si noirs en donnant aussi rapprochés les coups de pointe.

Il vous reste, au surplus, la ressource plus raffinée des *pointes ornementales* dont nous parlâmes précédemment.

Aussitôt le fond terminé, pour finir, indiquer très légèrement, dans l'intérieur de la silhouette du dessin, les détails complémentaires du sujet choisi.

Pour la patine et le vernissage, vous procéderez comme il a été dit plus haut.

Ici, cependant, on profitera davantage de la couleur chaude et vibrante exprimée par le fond.

Pour effacer un coup de pointe maladroit, vous prendrez du papier d'émeri un peu gros, mais vous n'arriverez pas sans peine à votre résultat.

Passons maintenant à la troisième manière de pyrograver.

TROISIÈME MANIÈRE DE PYROGRAVER

Cette troisième manière donne l'illusion de l'incrustation dans le bois, c'est la plus intéressante.

Nous vous conseillons, ici, d'affecter particulièrement une pointe moyenne à cette opération qui exige une résistance et une activité d'incandescence particulières.

Munissons-nous d'abord d'un récipient rempli d'eau pure et d'un morceau d'étoffe quelconque qui nous servira à mouiller de temps en temps notre bois, et mettons-nous à l'œuvre.

Cette fois, la main gauche devra activer la soufflerie, jusqu'à ce que la pointe de platine rougisse presque à blanc, puisqu'il s'agit d'obtenir de cette dernière une excessive pénétration.

Qui dit pénétration dit encore matière épaisse : notre sujet, donc, aura été préalablement décalqué sur un bois de 1 centimètre environ ; il est bon d'ajouter aussi que l'opération qui va suivre procède, comme effet, de la précédente, c'est-à-dire que nous allons détacher en clair le dessin sur un fond sombre, avec cette différence, pourtant, que ce fond, au lieu d'être effleuré par la pointe, sera perforé profondément cette fois, de manière que, au toucher comme à l'œil, le dessin soit parfaitement en relief.

Ainsi donc, actionnez la soufflerie pour obtenir l'incandescence favorable de la pointe et enfoncez-la à une profondeur de 3 ou 4 millimètres au moins.

Répétez cette opération jusqu'à ce que le fond soit enfoncé tout à l'entour du dessin, en ayant soin d'humecter d'eau, légèrement, l'ensemble de votre travail, afin d'empêcher que le bois ne roussisse sous l'action de la forte chaleur.

La blancheur du dessin, qui apparaît comme incrusté, demeure ainsi intacte, grâce à l'eau, sans influence pernicieuse sur la pointe.

Voici donc terminée la description des trois manières de décorer le bois au moyen de la pyrogravure ; la beauté de ces expressions différentes n'échappera pas à l'ingéniosité du lecteur qui nous permettra un dernier conseil, relativement au soin à apporter à l'outillage après le travail.

Le travail achevé, on chauffera jusqu'au rouge vif la pointe de platine ou crayon, puis on détachera rapidement le tube de caoutchouc qui fait communiquer le porte-pointe en liège au flacon d'essence ou carburateur.

N'éteignez surtout pas la pointe en la plongeant dans l'eau, vous la mettriez hors de service.

Avant d'aborder la gravure au feu sur les autres matières combustibles, nous donnerons le

prix approximatif des panneaux en bois de marronnier affectés à cet usage, à faire monter, ainsi que la valeur, par à peu près, de quelques menus bibelots tout préparés.

PANNEAUX EN MARRONNIER

12 cm. × 16 cm.	» 30	21 cm. 5 × 27 cm.	» 65
14 cm. × 18 cm.	» 35	24 cm. 5 × 32 cm. 5	» 95
16 cm. × 21 cm. 5.	» 45	28 cm. 5 × 35 cm.	1 20
19 cm. × 24 cm. 5.	» 55		

ARTICLES EN BOIS D'ÉRABLE OU DE SPA ET EN BOIS BLANC

Coupe-papier	» 40, » 50, » 75 et » 90	Table Louis XV	12 » et 15 »
Cadre à photographies { Visite	1 40 et 1 75	Armoire (40 cm. × 17 cm., haut. 57 cm.), 3 planchettes	9 »
Cadre à photographies { Album	2 » et 2 50		
Buvard-Tampon	1 80, 2 05 et 2 50	Table ordinaire	7 »
Boîtes à mouchoirs et à gants	3 50 et 4 50	Écran	11 50 et 16 »
Glace à main	2 60	Selle	13 » et 15 »
Brosse à habits	3 75	Paravent { 2 feuilles	7 50
Chevalets artistiques	» 75, 1 25 etc.	Paravent { 3 feuilles	11 50
Etagère (haut. 50 cm., larg. 40 cm.)	12 »		

Indépendamment de ces derniers articles prêts à être pyrogravés, nous citerons encore d'autres destinations à l'art qui nous occupe, mais on comprendra que nous nous bornions au tarif approximatif ci-dessus indiqué à titre seulement d'indication générale.

Voici donc une nouvelle série d'objets qui pourront devenir, entre les mains de l'artiste, des bibelots originaux : *coffrets*, *plumiers*, *bibliothèques de table*, *porte-lettres*, *boîtes à timbres et à épingles*, *boîtes de cartes à jouer*, *plats*, *liseuses*, *bonbonnières*, *ronds de serviettes*, *petits sabots*, *cache-pot*, *ramasse-miettes*, *écrans à main*, *corbeilles à papiers*, *boîte à jeux*, *supports*, *porte-musique*, *chiffonniers*, *socles mauresques*, etc.

Chacun de ces articles suggérera un dessin en rapport avec sa dimension d'abord, et son affectation.

DU MODÈLE A CHOISIR

Parlons maintenant du document à utiliser dans la pyrogravure en général.

Souvent un décor réclame de lui-même sa destination convenable ; il inspire donc, parfois encore, la répétition d'un simple motif, soit en bordure, soit en frise, donne des résultats parfaitement agréables; on joue avec ce motif que l'on retourne, que l'on juxtapose, que l'on renverse...

Naturellement, nous ne nous adressons ici qu'aux personnes ignorantes du dessin dont le goût suffira pour les réalisations courantes dues à des emprunts, à des adaptations, à de simples décalques.

Glanons d'abord des documents de pyrogravure parmi ceux de *l'Art du Cuir*; ce sont en somme les mêmes; pourtant, dans le cas présent, il nous faut des dessins présentant des oppositions vives de lumière et d'ombre.

Le graphique succinct des Japonais donne la note supérieure du modèle à choisir, nous conseillons de s'inspirer de cet art essentiellement décoratif dans son étonnante simplicité.

Indépendamment de toutes les applications de la pyrogravure, que nous venons de voir, nous citerons l'utilité de son concours dans la marqueterie, pour ombrer et graver de manière économique, ainsi que dans les travaux de découpure artistique, comme élément complémentaire de décoration.

On nettoie aisément les objets en bois pyrogravés, non peints, en les frottant avec un linge imbibé d'essence minérale.

Nous allons parler maintenant de la pyrogravure sur cuir et de ses succès sur cette matière.

LA PYROGRAVURE SUR CUIR

La pyrogravure apporte au cuir un louable complément de beauté ; de cette collaboration est né un heureux aspect dont bénéficia la reliure, le plus souvent traitée au fer et à froid.

On pyrograve plutôt les cuirs blancs qui, difficiles à modeler, se prêtent, en revanche, très docilement à la pointe incandescente ; ces cuirs, au reste, étant plutôt secs et fins de grain, sont particulièrement indiqués pour cet usage.

Le travail à la pointe s'exécute sur le cuir de la même manière que sur le bois, naturellement on le brûle suivant son épaisseur, et le moyen de ne pas le roussir sur les bords du trait, ne réside qu'en la seule légèreté de main du praticien.

Dans l'intérêt de la pointe, il ne faut pas pyrograver des cuirs teints ni vernis.

Les cuirs de couleur foncée sur lesquels vous aurez pyrogravé s'accommoderont de motifs plutôt clairs, traités par exemple à la gouache, tandis que le trait chaud et sombre de la pointe viendra les mettre en valeur.

Les applications d'or et de tous enjolivements métalliques terminent à souhait ces combinaisons entre elles, soit que le trait brûlé se transforme en un filet d'or, d'argent ou de bronze ou que le motif intérieur qu'il silhouette soit exclusivement métallique.

On comprendra que pour le cuir pyrogravé, nous ne dictions pas d'instruction particulière puisqu'il se traite à la façon du bois.

L'important, lorsque la matière change, c'est d'en tirer le parti strict ; ainsi, pour tracer des initiales, des chiffres, des armoiries, la pyrogravure est de suite indiquée au cuir, de même que les couleurs dites mates que nous conseillerons plus tard pour la peinture sur étoffes, de même encore que certaines patines du cuir remplacent parfaitement les couleurs équivalentes, employées dans la peinture en imitation de tapisseries et réciproquement.

Il y a dans tous ces produits, dans toutes ces manières, un point de cohésion absolue qu'il importe de discerner.

Dernières instructions concernant la pyrogravure du cuir : tendre le cuir, pour le travail, sur une planche à l'aide de punaises et dessiner au feu en maintenant la pointe incandescente à peine rose.



Pl. 5. — PANNEAU EN CUIR OU EN BOIS A PYROGRAVER OU A EXÉCUTER EN ÉTAIN ET CUIVRE

(D'après Célos.)

Et, puisque nous en arrivons, par la filière pyrographique, à parler de nouveau du cuir, nous allons décrire la manière de le broder.

CUIR PYROGRAVÉ ET BRODÉ AVEC APPLICATION D'ÉTOFFES

La broderie du cuir, qui offre l'avantage d'une œuvre riche, permet encore une variété de travail propice à l'enjolivement de coussins, par exemple.

Pour la facilité de perforation réclamée par les outils nécessaires au travail du cuir brodé, l'évidence commande de choisir une peau souple et mince,

bien que, quelle que soit l'épaisseur de cette matière, tous les cuirs indifféremment puissent être brodés.

Naturellement, l'opération de la broderie ne commence que lorsque le cuir a été orné et peint, dans n'importe quel genre pourtant, dans la pensée de l'artiste l'emplacement à broder aura été réservé.

Mettons notre cuir bien à plat et, avec une vulgaire roulette à patrons dont les dents seront fortement imprimées dans la matière de façon à la traverser, nous suivrons exactement la silhouette du dessin que représente notre cuir.

Voici donc, visible à la fleur comme au verso du cuir, une légère perforation tout à l'entour du dessin; accentuons ensuite, à l'aide d'un poinçon, cette perforation, de manière à permettre un passage plus aisé à l'aiguille à broder.

Brodons maintenant : le point employé ici est dit « au passé », c'est-à-dire qu'il s'agit tout bonnement de mener son fil d'un trou à l'autre, soit en droite ligne, soit en biais, selon l'esprit du dessin que l'on recouvre ainsi, en tâchant d'exprimer un modelé qui rappelle le dessin.

Le fil employé sera tour à tour d'argent, d'or ou de soie, alterné ou séparément.

De même, la broderie peut se faire soit à plat, soit bourrée ; dans ce dernier cas, on collera avec de la gomme arabique un peu épaisse, des petits morceaux de carton sur les parties du décor que l'on désire broder en relief, et il ne restera plus, en brodant, qu'à faire disparaître, sous l'enlacement des fils, ces formes de carton destinées à maintenir un relief durable.

Inutile d'ajouter que ces morceaux de carton, de drap, de cuir encore, auront été soigneusement découpés dans la forme exacte du dessin dont ils sont destinés à exprimer la bosselure.

L'effet du cuir brodé, revêtu indifféremment de tous les décors affectés à sa matière, est des plus ravissants en même temps que d'une réalisation facile et peu coûteuse.

Quant à l'application d'étoffe, elle se fait par à-plats cousus à la machine. Son effet différent est des plus agréables.

Mais revenons à la pyrogravure dont nous n'avons étudié encore que les résultats sur bois et sur cuir.

PYROGRAVURE SUR IVOIRE, MARBRE, OS, VERRE

Nous allons conseiller maintenant l'emploi de l'os, de l'ivoire, du verre, du marbre, comme subjectiles propres à l'incandescence, nous verrons encore le parti à tirer de notre pointe de feu sur le drap et le velours...

Sans nous arrêter à l'os dont la matière aussi ordinaire que peu coûteuse est aussi agréable à pyrograver que l'ivoire, tout en donnant des résultats moins précieux, nous choisirons l'ivoire pour notre présent enseignement.

L'ivoire vert, préférable à l'ivoire mat, offre une grande résistance à la pointe de feu, il possède un grain très serré pouvant être entamé jusqu'à 1 millimètre d'épaisseur; l'ivoire vert a l'avantage encore de ne point jaunir.



Pl. 6. — ASSIETTE, DESSUS DE BOITE, PLATEAU A DÉCORER EN PYROGRAVURE, EN ÉTAIN OU EN CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Célos.*)

Pour le préparer, avant de l'incruster, vous n'aurez qu'à le polir avec un papier d'émeri très fin, ou même en le frottant à sec avec un linge enduit de savon et de craie pilée.

Quant au travail, il demeure le même que pour le bois, avec le privilège, toutefois, de la résistance séduisante de la matière, qui permet plus de finesse, mais exige, en revanche, un labeur beaucoup plus long.

Le marbre, lui-même, peut être pyrogravé, mais les ressources sont moindres ici; certes, les jeux de fond grâce à la pointe incandescente glissant fort bien sur cette matière réussiront aisément, mais vous éprouverez quelque difficulté à tracer des traits voulus.

Quelques mots maintenant de la pyrogravure sur verre : dans ce genre comme pour les

précédents, il est nécessaire de maintenir la pointe de feu à la plus haute intensité de chaleur, afin de faciliter sa pénétration dans ces corps durs, de même qu'il est nécessaire d'avoir un jeu de pointes spéciales, car la température élevée à laquelle on les éprouve est des plus périlleuses.

Notamment, dans certains cas où, comme pour le verre par exemple, des copeaux arrachés par la pointe viennent s'entortiller autour d'elle et en altèrent la finesse.

Le travail pyrographique sur verre est des plus faciles, la pointe, sous l'action du feu, entre dans le verre légèrement résistant, permettant ainsi de tracer des traits fermes et en même temps que d'autres très superficiels et très obéissants, grâce à la matière particulièrement lisse.

PYROGRAVURE SUR ÉTOFFE

Passons maintenant à la pyrogravure sur drap ou toute autre étoffe rase et un peu épaisse, et enfin sur velours, peluche, etc.

Pour le drap, notre dessin aussitôt décalqué, nous procéderons à sa brûlure selon la méthode courante; cependant, notre pointe incandescente sera à peine rose, et la main qui la conduit observera une extrême délicatesse de touche.

Le drap choisi sera clair, plutôt blanc, et le travail pyrographique, sobrement combiné, gardera une finesse opposée, çà et là, à quelques brutalités de pointe, qui feront agréablement vibrer l'ensemble. On peindra aussi certaines parties de l'étoffe, soit que l'on détache, de la sorte, le dessin silhouetté au feu, en clair sur fond sombre ou tout le contraire.

Les couleurs employées à cet effet seront à l'aquarelle, étendues seulement par à-plats, car n'oublions pas que le modelé, ici comme ailleurs, doit être indiqué exclusivement par le tracé pyrographique.

Evitez les couleurs vives, et alternez avec de la gouache qui vous donnera des empâtements harmonieux.

Terminons enfin par la décoration du velours au moyen de la pointe incandescente.

La matière en question, particulièrement fragile, nécessite naturellement dans le travail une extrême délicatesse, car la moindre brutalité de touche brûlerait à fond l'étoffe précieuse.

Procurons-nous un velours de soie de belle qualité, afin que les poils de celui-ci aient une certaine hauteur, et, le décor ayant été décalqué sur la matière, de préférence au poncis, pour plus de légèreté, commençons à effleurer seulement du bout à peine rose du crayon incandescent, l'extrémité des poils du velours.

L'opération, en somme, sauf la minutie particulière, se poursuit comme généralement, mais il ne faut pas oublier de passer le velours (ou la peluche) à la vapeur d'eau, en tenant celui-ci quelques instants au-dessus d'un récipient contenant de l'eau en ébullition.

Pour varier l'effet du feu sur ces tissus, vous pourrez employer encore le pyro-pinceau, qui vous donnera des gaufrages intéressants.

Quant à la peinture à employer pour les tissus et particulièrement les tissus moelleux, elle

pourrait être à la rigueur à l'aquarelle ou à la gouache, mais nous verrons à l'article « Peinture sur étoffes » l'avantage de certains produits spéciaux.

Plus tard il sera loisible aussi d'approfondir, lorsque nous traiterons de l'*Art des découpures à la scie,* de la *Marqueterie,* de la *Sculpture sur bois ou Sculptolignie,* les ressources diverses appliquées à ces pratiques combinées avec la pyrogravure.

Pour conclure, il reste à parler de la *Sculpture au feu.*

La sculpture au feu complète agréablement l'art qui nous occupe ; nous venons d'examiner les différents moyens de gravure, de dessin et d'incrustation dus à l'incandescence ; les reliefs révélés jusqu'ici, lorsqu'ils existaient, étaient de maigre évidence. Grâce à la sculpture au feu, nous allons pouvoir obtenir l'épaisseur et la forme, en un mot creuser et perforer le bois avec une facilité surprenante.

Il ne s'agit donc plus d'un dessin : l'effet est tout différent, c'est une sculpture véritable que nous exécuterons.

Notez que la combinaison de la première manière de pyrogravure avec la seconde, réussira parfaitement.

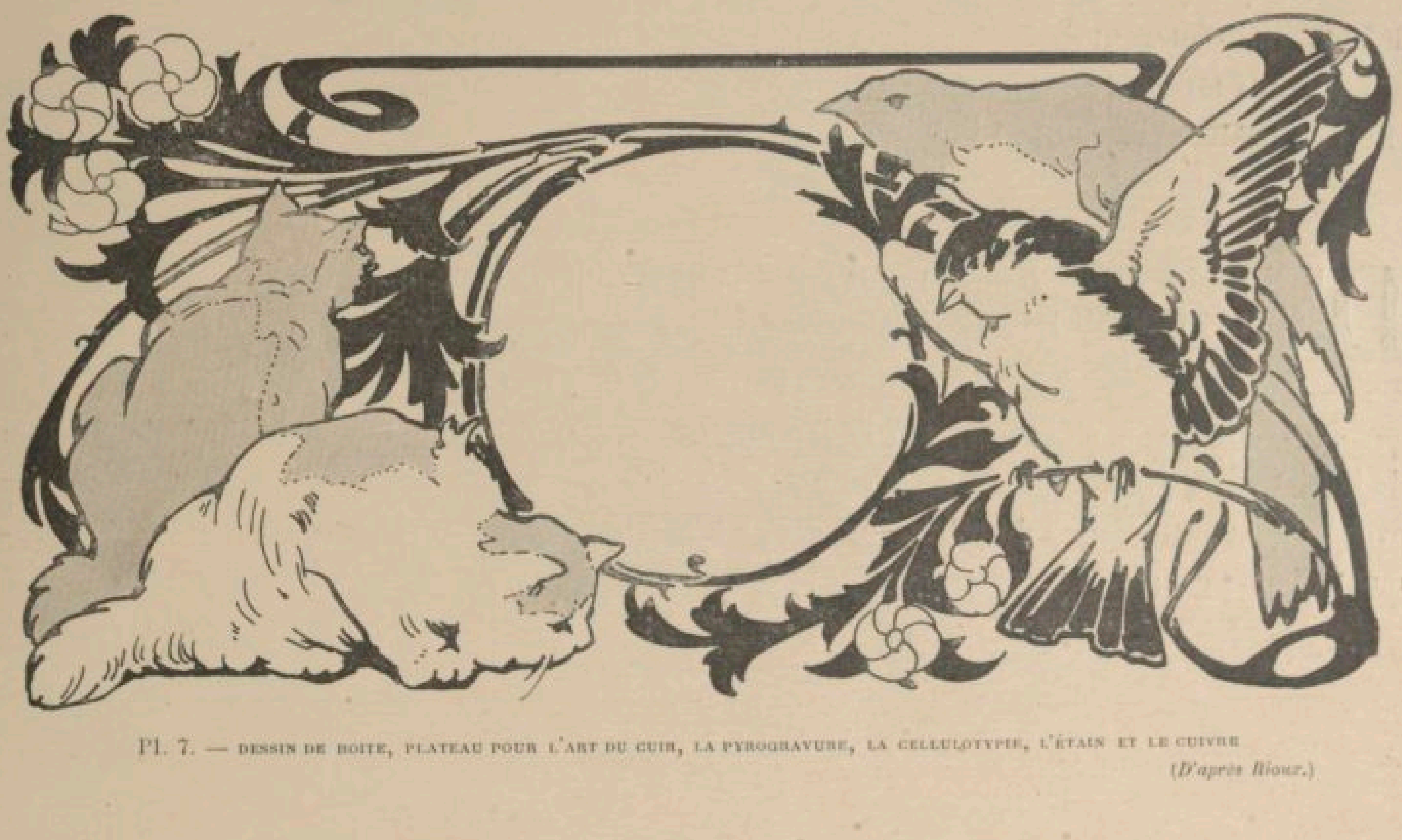
L'OUTILLAGE DE LA SCULPTURE AU FEU

La sculpture au feu réclame naturellement des outils spéciaux qui ont l'avantage de pouvoir se visser après le porte-pointe ordinaire.

Ces outils, au nombre de quatre, sont les suivants :

La pointe couteau,	La pointe triangulaire,
— plate courbe,	— carrée.

La pointe *couteau* fonctionne à la manière d'un couteau chauffé à blanc, la résistance



Pl. 7. — DESSIN DE BOITE, PLATEAU POUR L'ART DU CUIR, LA PYROGRAVURE, LA CELLULOTYPIE, L'ÉTAIN ET LE CUIVRE

(*D'après Rioux.*)

éprouvée de sa lame lui permet un tranchant qui se traduit par un relief de 7 à 8 millimètres environ d'épaisseur.

Grâce à la forme côtelée de cet instrument il coupe, arrondit et pique le bois selon la manière dont on le présente ; pour un peu, son emploi serait exclusif dans le travail présent ; pourtant, le jeu combiné des autres pointes avec le *couteau* s'affirme nécessaire, à cause de l'effort moindre et de l'effet plus varié.

Avec la pointe *plate courbe* on trace des lignes profondes et nettes, fines et grosses suivant que l'on promène sur le bois la lame, de champ ou à plat.

Quant aux pointes *triangulaire* et *carrée*, elles servent à ajourer le bois à la manière d'un jeu de fond, avec cette différence, que l'on insiste sur l'apposition de ce jeu de fond, jusqu'à perforation complète du bois.

Donc, pour en revenir à notre objet, nous expliquerons diverses anomalies susceptibles d'étonner le praticien à ses débuts.

Tout d'abord, on remarquera à la base du *couteau* quatre ouvertures qui servent à la fois pour l'échappement du gaz et à chasser la fumée provoquée par la brûlure ardente que vous provoquez ; si parfois une flamme même jaillissait sous l'empire de la température élevée du *couteau*, ne vous inquiétez pas, pourvu pourtant que cet incendie ne dure pas (on en serait quitte alors pour souffler un peu fort sur la matière), vous y gagnerez de ne point avoir de fumée.

Grattez maintenant après le travail les parties charbonneuses, à l'aide de papier de verre, et faites-les disparaître davantage en fondant leur couleur marron avec du brou de noix, plus ou moins additionné d'eau, selon le ton à rassortir. Si vous ne possédez pas de brou de noix, cherchez une couleur correspondante à l'aquarelle ou pour imitation de tapisserie.

Avec quelque pratique dans le maniement de ces outils, on découvrira des qualités, des défauts, qui dicteront des précautions et des usages plus ou moins appropriés.

Il faut « tâter » de ces outils, on les présentera incandescents de différente manière, et, les effets de brûlure seront ainsi toujours variés.

DU MODÈLE POUR LA SCULPTURE AU FEU

Le décor à employer pour la sculpture au feu sera large et vigoureusement découpé, les formes dites « modernes » offrent l'attrait de leur fantaisie débridée.

Nous comptons, au surplus, sur l'adaptation spirituelle du décor accommodé à la destination de l'objet paré. Ornez une chaise d'enfant avec des jouets, par exemple, une boîte à cigares avec la fleur pittoresque du tabac, un casier à musique avec des portées de notes originalement disposées, etc., etc.

CHAPITRE VII

L'art cloutaire : son histoire. — Première opération. — Seconde opération. — La patine ancienne.

L'ART CLOUTAIRE : SON HISTOIRE

Nous entendons par Art cloutaire, l'art d'orner avec des clous à tête différemment décorée des meubles habillés complètement de cuir ou de drap.

Les coffres au moyen âge étaient revêtus de cette parure riche et de bon goût et, vers le treizième siècle, on les qualifia, ainsi parés, d'objets d'art.

L'art cloutaire n'est que la pâle rénovation de la noble décoration d'antan, il séduira le lecteur par la facilité de son application et la souplesse avec laquelle on l'associera au travail du cuir et à la pyrogravure combinés ou non.

Rien ne nous empêche maintenant de copier ou de nous inspirer des merveilleux coffres à bois, coffres de ménage, bahuts et coffrets de toutes dimensions exposés dans nos musées, nous ornerons encore des cadres et bon nombre de meubles d'antichambre.

EXÉCUTION : PREMIÈRE OPÉRATION

Ne nous préoccupons pas de la fabrication du bibelot, dont nous trouverons la « carcasse » toute prête chez certains grands menuisiers, la forme seule fera l'objet de notre incertitude dans le choix.

Ces « carcasses » sont en bois blanc très lisse, aussi aptes à recevoir le dessin au feu que la parure du cuir ou du drap; on les poncera encore légèrement au papier d'émeri demi-fin, après quoi il ne nous restera plus qu'à les recouvrir.

Pour cette opération, il est indispensable d'adoucir tous les angles de la forme en bois, avec une doublure en toile quelconque, très légère, préalablement collée à l'aide de colle de pâte.

Assurez un collage régulier et parfait, au moyen de la pression prolongée et fréquente de la paume des mains, et surtout, aux arêtes vives du meuble, repliez soigneusement la toile-doublure.

Passez un certain temps à ce travail méticuleux, évitez les boursouflures dues aux bulles d'air ou aux amas de colle sous la doublure et attendez, avant de passer à la seconde opération, que cet apprêt soit parfaitement sec.

Surtout, ne faites pas sécher auprès du feu, car le bois de votre meuble gondolerait.

SECONDE OPÉRATION

Seconde opération : amincir à l'aide d'un tranchet les bords du cuir que l'on va poser sur la doublure, manier ce cuir avec les deux mains pour ne pas le casser, et l'encoller à l'aide d'une éponge ou d'un gros pinceau enduit de colle de pâte.

Aussitôt encollé, également en toutes ses parties, surtout aux angles et aux extrémités, posez votre cuir sur le meuble à décorer déjà revêtu d'une doublure, et, avec la paume des deux mains comme précédemment, bien étendre le cuir en appuyant, de manière à faciliter l'adhérence complète. Insister sur les bords et coins, passer et repasser les mains jusqu'à obtenir un collage parfait sans s'inquiéter de certains mouvements inégaux du cuir, sur ses bords, dus à la souplesse inégale, naturelle, de la matière.

Faciliter le collage en découpant le cuir — plutôt mou, de la basane principalement — morceau par morceau, selon la forme de chacun des côtés du meuble.

Laissons sécher maintenant notre coffre de cuir, après quoi nous l'ornerons selon la manière de l'art cloutaire.

Admettons que, pour la forme et le dessin, vous vous êtes inspiré d'un coffret connu ; la forme, qui a été reproduite exactement par un menuisier, est maintenant habillée de cuir, il ne reste donc plus qu'à orner le cuir selon le dessin emprunté à l'original et décalqué sur lui.

Décalquons donc le motif choisi, sur le cuir, à l'aide soit du papier gras (sanguine plutôt), soit au moyen du poncis avec de la craie pulvérisée.

Le poncis à la craie conviendrait davantage, pour la facilité avec laquelle on l'essuiera après le travail cloutaire qui constitue la véritable ornementation du meuble. Il s'agit, en somme, de saisir exactement d'abord le dessin qu'expriment les clous sur l'original ; décalquer ce dessin en se reculant un peu pour mieux voir l'ensemble des courbes, rinceaux, tout le caprice, enfin, rendu par les clous, plus ou moins éloignés les uns des autres, plus ou moins gros, avec leurs têtes différemment coiffées.



Pl. 8. — MOTIF A EXÉCUTER EN PYROGRAVURE, CELLULOTYPIE, CUIR, ÉTAIN ET CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Herpin.*)

Nota : il n'est point nécessaire de décalquer clou par clou, on devra plutôt noter le graphique que ceux-ci expriment, dans sa grande ligne et la proportion d'ensemble.

Appliquons donc notre décalque et ponçons le dessin, et il ne nous reste plus en

suite qu'à clouer autant de clous qu'il y en a de représentés sur chacun des points de l'original, en respectant également les intervalles qui séparent ces clous.

Pour plus de sûreté dans ce travail, vous aurez préalablement percé le cuir, à l'endroit des



Pl. 9. — FRISE POUR LES ARTS DU POCHOIR, DE LA PYROGRAVURE, DU CUIR, DE L'ÉTAIN, ETC.

(*D'après Riom.*)

clous, au moyen d'un poinçon et, à l'aide d'un calibre ou mesure, que vous découperez vous-même dans un morceau de carton, vous obtiendrez des interstices égaux entre vos clous.

Vous pourrez encore, afin d'activer cette opération du clouage et d'éviter des erreurs, piquer à l'avance vos différents clous dans le papier à calquer dont vous vous servîtes pour l'opération du poncis.

Ce papier à calquer, placé à plat, auprès de vous, ainsi piqué de clous tout au long du trait conformément au dessin original, représentera l'esquisse de l'œuvre.

Lorsque le décor cloutaire est terminé, effacer les traces du calque en l'essuyant (si cela est de la craie) avec un chiffon.

Afin de masquer les extrémités du cuir qui godent pour les raisons précédemment dites, on appliquera simplement, tout au long des bordures défectueuses, une bande de cuir ornée de matoirs frappés, collée ou clouée.

Si au lieu du cuir on se sert de drap (grenat foncé, bleu marine, vert sombre, etc.), l'opération de garniture est pareille à la précédente, ainsi que le travail cloutaire.

La bande de cuir ornée de matoirs frappés est ici remplacée par un galon de drap assorti ou tranchant.

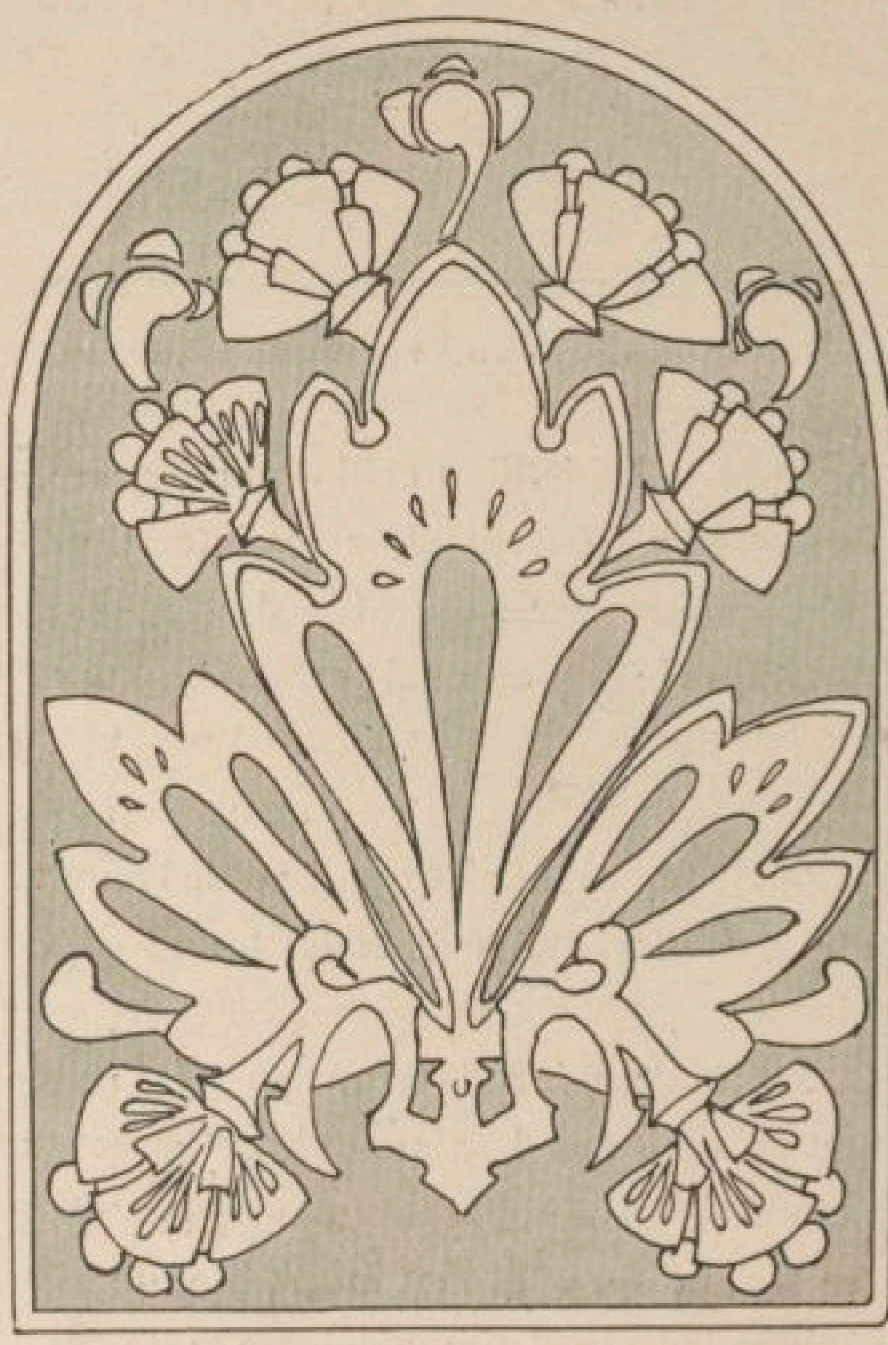
Ajoutons maintenant au coffret ainsi ouvragé, des pentures et des serrures dans le goût de l'époque, et nous aurons réalisé une fort jolie création.

LA PATINE ANCIENNE

Il importe surtout de conserver à l'œuvre exécutée son caractère ancien. Nous patinerons alors le cuir du meuble en question dans des tonalités sombres, plutôt après le montage sur bois, et la rouille se mettant après le fer des pentures et des serrures, l'oxydation attaquant le cuivre des clous, le coffre ainsi maquillé donnera l'illusion du meuble antique.

Le sulfate de fer, la potasse d'Amérique, plus ou moins additionnés d'eau suivant la couleur désirée, feront merveille dans cette patine et, si l'on passe sur l'un ou sur l'autre de ces produits aussitôt sec un ton de rouge, de vert, de violet ou de bleu, on obtiendra une harmonie du meilleur goût.

Les clous en usage pour l'art cloutaire sont en vente chez les grands quincailliers et chez certains marchands de couleurs. Leur nombre et leurs formes sont très variés, leur prix en outre n'est pas élevé, on pourra donc se composer, sans grands frais, une « palette » : clous dorés, argentés, brunis ou bleutés, mats ou brillants...



CHAPITRE VIII

Deux sortes de pochoirs. — Les diverses applications de l'art du pochoir. — Peinture au patron. — Exécution. — Les couleurs et les pinceaux.

L'ART DU POCHOIR

L'Art du Pochoir, dit aussi peinture à l'orientale, consiste en l'impression d'une peinture, d'un dessin quelconque, à l'aide d'une forme de carton ou de métal découpés.

Cette forme est silhouettée à jour, selon le dessin que l'on veut représenter, de sorte qu'il n'y a qu'à passer, n'importe comment, un pinceau enduit de couleur sur l'ensemble de cette forme, pour que le dessin se reporte sur le papier, le bois ou la toile choisis.

On comprend que la couleur ne traverse la forme qu'à l'endroit découpé à jour.

L'art du pochoir est tour à tour une vulgaire besogne de manœuvre et l'occupation charmante d'un artiste, parce que l'on peut traiter cette pratique mécaniquement ou avec originalité, c'est-à-dire d'après des formes convenues ou bien inédites.

Il existe en effet des jeux de formes de pochoir dans le commerce qui suffisent, comme ingéniosité courante, à la peinture industrielle et pour le bâtiment, tandis qu'il sera loisible à l'artiste de découper lui-même ses pochoirs d'après ses propres dessins, de créer en somme des dessins inédits.

Et pourtant, la nuance entre les deux genres ne réside qu'en le choix spirituel et personnel du pochoir, puisque la manière de le décalquer est la même dans ce double cas, mais il y a la qualité très différentielle, chez l'artiste, de l'harmonie des couleurs et de la disposition de ces empreintes.

L'art du pochoir se résume, en effet, surtout par du soin et de la méthode, car son application est toute symétrique, au grand attrait de sa beauté particulière.

DEUX SORTES DE POCHOIRS

Mais poursuivons : il existe deux sortes de pochoirs, dits simples ou superposés, c'est-à-dire que les uns donnent leur complet résultat immédiatement après une seule opération de décalque, alors qu'il faut aux autres jusqu'à quatre juxtapositions.

En un mot, avec le pochoir simple on exécute un motif simple et, pour l'autre, un jeu de pochoirs est nécessaire.

Le jeu de pochoirs comporte jusqu'à trois et quatre pochoirs, le premier donne le ton

général ou local par à-plat; le second, la silhouette ou serti; le troisième, l'ombre, et le quatrième, la lumière. Le plus souvent, ces deux derniers pochoirs destinés à exprimer le relief, le modelé, sont reconnus inutiles, le relief en pareil cas étant tout à fait oiseux, puisqu'il s'agit de décorations à plat et non de modelage économique.

Nous conseillerons à l'amateur l'emploi du pochoir simple, très suffisant et d'application plus aisée.

LES DIVERSES APPLICATIONS DE L'ART DU POCHOIR

L'art du pochoir permettra à l'amateur-artiste de rompre originalement avec la banalité du papier peint pour la décoration murale; de même, à l'aide du pochoir, on imprimera des motifs variés, soit en bordure (en bas ou en haut), soit sur toute leur étendue symétriquement ou non, des tissus de toile vulgaire, brillamment rehaussés, dès lors.

Les dessins les plus divers pourront être employés dans cette décoration qui comprend encore celle des coussins, des divans en étoffes, tant grossières que luxueuses. Ce n'est pas tout, l'art du pochoir nous offrira encore les moyens d'exécuter, sans même savoir dessiner, de véritables aquarelles.

Ces sortes d'aquarelles, à vrai dire, seront d'expression naïve, à cause du rendu succinct, mais elles offriront un aspect décoratif très savoureux, justement en raison de leur effet rudimentaire.

PEINTURE AU PATRON

Lorsque l'art du pochoir est utilisé dans ce dernier cas, il se dénomme *Peinture au Patron*, pratique qui consiste à imprimer, par tons plats, des couleurs avec des *patrons*, dans une silhouette préalablement dessinée.

Ce dessin préalable constitue la seule différence entre les deux systèmes ; la peinture au patron, en outre, concerne presque exclusivement l'effet du tableau et le papier ou les tissus délicats, elle se réclame encore plutôt de l'aquarelle que des couleurs à l'huile, tandis que la peinture au pochoir nécessite l'emploi des couleurs à l'huile, à cause des étoffes sommaires ou rudes qu'il décore.

Dans l'art du pochoir le calibre ajouré qui sert au report s'appelle *pochoir*, tandis que dans la peinture au patron on le désigne sous le nom de *patron*.

Pour la peinture au patron, il est nécessaire, afin de modeler le ton plat, d'employer des patrons superposés, c'est-à-dire d'indiquer au moyen de deux autres pochoirs l'ombre et la lumière complémentaire.

Résumons l'opération : le premier patron, soigneusement juxtaposé à l'endroit de la silhouette du dessin préalablement tracé au trait sur le papier, donne un ton plat si l'on frotte de la couleur à l'aquarelle, à l'endroit où le patron est perforé.

Le deuxième patron, dont la perforation n'existera qu'à la place où le trait d'ombre doit se reporter sur le dessin entre le ton plat précédent.

Enfin, le troisième patron, notant la lumière à l'aide de gouache claire (bleu clair sur bleu foncé, vert clair sur vert foncé, etc.) appliquée comme troisième et dernière couche, grâce à une perforation du patron correspondant à l'esprit de l'aquarelle.

Mais, en somme, la superposition des patrons est difficultueuse et longue ; aussi conseillons-nous de ne point procéder couramment de la sorte, mieux vaut modeler tout simplement à la main, par à-plats accentués d'ombre et rehaussés de lumière ; cependant, on ne réalisera pas ainsi l'aspect uniforme qui sied à une frise entre autres.

Ce genre d'aquarelle décorative ne brille que par l'aspect rude et la simplicité de l'expression ; donc, s'il ne s'agit que d'un tableau où, par exemple, vous répéterez côte à côte un même personnage, vous pourrez enluminer à la main la silhouette ou trait large et très sobre sur fond clair et réciproquement, qui cerne les personnages symétriquement alignés pour la drôlerie décorative désirée.

En d'autres circonstances où il faudra recouvrir de dessins de larges surfaces, jouant *l'imprimé*, avec sa reproduction particulièrement mécanique, le pochoir simple et le jeu de patrons seront préférables.



Pl. 11. — MOTIF A EXÉCUTER EN PYROGRAVURE, EN CELLULOTYPIE OU EN CUIR OU EN ÉTAIN ET CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Chauvet.*)

A côté du pochoir et du patron dont les « jours » expriment des dessins, nous étudierons plus loin la *Peinture à la Bruine*, qui est l'art de rendre des dessins au moyen du système contraire, c'est-à-dire grâce aux *caches*.

Nous allons revenir, maintenant, essentiellement à l'art du pochoir.

L'art du pochoir convient excellemment à la tapisserie de la maison de campagne ou des cottages à la mer, des rendez-vous de chasse, les chambres d'enfants encore, et toutes pièces auxquelles sied l'originalité, comme les salles de billard et de bain.

Cette tapisserie se prêtera aussi bien à l'ornementation des murs qu'à celle des rideaux, divans, etc. ; pourtant, il vaut mieux ne la prodiguer qu'à bon escient, et, de même que les aquarelles exécutées selon la formule du patron conviendront davantage à l'agrément du cabinet de toilette, de l'antichambre, il est préférable de n'attirer l'attention spirituelle qu'en des endroits particulièrement en rapport.

Indépendamment de l'emploi d'une ou de plusieurs couleurs, on peut peindre au pochoir en camaïeu, c'est-à-dire en vert clair sur matière vert foncé et réciproquement en vert foncé sur vert clair, et ainsi de suite pour tous les tons.

On recueille, dans ce cas, les avantages de bon goût de la sobriété d'expression, la juste harmonie des couleurs étant en outre certaine à condition, toutefois, de choisir une gamme favorable.

La décoration au pochoir s'adapte à différents caprices de dessin, soit en bordure, soit en semis serré ou large, soit encore à des décors peints « en écharpe ».

Si l'on exécute deux bordures, l'une au haut et l'autre au bas d'une tenture murale, pour l'effet original, il est préférable de ne pas donner à ces bordures la même largeur, peu importe le côté choisi.

La première bordure sera très large alors, afin d'accentuer curieusement la différence avec la seconde.

Si cette bordure, encore, comporte un dessin irrégulier, un feuillage par exemple, on ne fera pas de semis dans le fond de la tenture.

On sait que le semis n'est autre que la répétition, en alignement mathématique, de petits motifs alternés.

Les semis seront réservés à la décoration sévère, ou pour triompher d'une bordure peu intéressante, sacrifiée à l'intérêt principal du semis.



Pl. 12. — MOTIF DE COIN A EXÉCUTER SOIT EN PYROGRAVURE, SOIT EN CUIR OU EN ÉTAIN ET CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Colle'.*)

En un mot, si la bordure est d'intérêt capital, proscrire le semis.

Quant au motif indiqué « en écharpe », c'est-à-dire comme jeté au hasard sur l'ensemble d'un panneau, il se passe de bordure, à moins que celle-ci ne soit exiguë, mais cette bordure sera plus large d'un côté ou de l'autre ; naturellement, l'emploi du semis ici serait une faute.

Toute latitude est donnée en somme à l'artiste, pour le choix du genre de décoration au pochoir, à la place des semis décoratifs connus : trèfles, étoiles, rosaces, fleurs de lis, etc., il imprimera de simples fleurs aux formes variées, des papillons, des masques, etc.



Pl. 13. — FRISE POUR LES ARTS DU POCHOIR, DE LA PYROGRAVURE, DU CUIR, ETC.
(*D'après Raymondis.*)

Même observation en ce qui concerne la composition des bordures et dessins en écharpe, fleurs, branchages, bibelots, etc.

Voici la raideur stylique d'un lis, d'un iris, d'un arum, etc. (frise du bas ou bordure); voilà des grappes de raisin et de glycine, des capucines, etc. qui croulent au contraire (frise, bordure ou écharpe du haut de la tapisserie), selon enfin le sens et l'essor de la plante, du fruit, etc.

Une bordure de jouets disparates, pour la chambre d'un baby, est tout indiquée, et il nous fut donné d'applaudir à certaine frise spirituellement adoptée par la femme d'un général à la tenture du cabinet de son mari : la frise représentait un coq de superbe allure.

Au lieu, par exemple, de répéter le même mouvement de ce motif côte à côte, on le retournera, ou on le placera à l'envers ; on rompra encore la monotonie du motif-semis ou bordure, en jetant comme pêle-mêle, mais dans l'alignement, les objets ou les fleurs qui le composent.

EXÉCUTION

Abordons maintenant la pratique de l'art du pochoir.

Peignons sur toile, c'est-à-dire « imprimons » un motif quelconque, une bordure à la grecque par exemple et des étoiles en semis.

Tout d'abord exécutons nous-mêmes notre pochoir. Nous prendrons à cet effet un morceau de carton un peu fort et nous décalquerons sur cette matière le motif principal de la bordure à la grecque, en n'oubliant pas de nous borner intelligemment, dans ce dessin, au point de raccord le plus favorable à la répétition de cette bordure.

N'oublions pas en effet que la partie du motif que nous allons décalquer sur le carton, sera répétée sur une grande étendue, et que l'on ne doit pas sentir les endroits du raccordement.

Aussitôt le décalque terminé, posez le carton à plat sur un support résistant, de pierre ou de zinc, découpez soigneusement la matière inscrite entre la silhouette du dessin à l'aide d'un tranchet.

Lorsque l'opération est achevée, vous devez apercevoir, découpé à jour, le motif de votre « grecque », la découpure doit être très nette, enlever les ébarbes, s'il y en a, avec du papier de verre.

Notez que si vous préférez un pochoir en zinc, par exemple, vous n'aurez qu'à faire découper le dessin dessiné sur ce métal, par un plombier.

Nous voici en possession de notre pochoir, préparons maintenant sur la toile qui va le recevoir en bordure, la place de cette bordure.

Tendons d'abord la toile sur un mur, ou à même le sol, sur un plan bien uni, et traçons la limite de la bordure, soit à la règle, soit « à la corde ».

Ce dernier procédé est préférable : il consiste à fixer à la limite choisie, dans cette toile, à l'une de ses extrémités, une corde *enduite de craie dans toute son étendue*. C'est un clou qui doit fixer, ici, la corde à cette extrémité.

Ensuite, on tend à l'autre extrémité cette corde, tenue avec la main, à la limite équivalente. Pinçons maintenant la corde par le milieu, entre le pouce et l'index, à la manière d'un arc que l'on tend, et laissons-la retomber sur notre toile qu'elle cinglera. Qu'arrivera-t-il alors ? Nous apercevrons sur la matière, parfaitement tracée à la craie, la ligne de démarcation de notre bordure.

Au cas où la longueur de la ligne à tracer au moyen de la corde ne pourrait être embrassée par nos deux mains, nous n'aurions qu'à fixer par deux clous les deux extrémités de la corde que nous pourrions alors « pincer » sans difficulté.

Avant d'imprimer la bordure à l'aide du poncif, préparons l'emplacement du semis d'étoiles, le travail de couleur décalquée s'effectuera plus aisément en procédant par ordre.

Traçons, au moyen de la corde toujours, des lignes verticales et horizontales sur la toile, les étoiles seront plus ou moins nombreuses selon que le réseau de ces lignes sera plus ou moins serré.

Exécutons, en somme, un quadrillé régulier dû au croisement des lignes tracées en haut et sur les côtés de la toile.

Le point de jonction de ces lignes indique la place du motif.

LES COULEURS ET LES PINCEAUX

Voici donc le plan de notre peinture au pochoir arrêté; préparons maintenant nos couleurs d'après l'harmonie choisie pour l'ensemble.

Admettons que cette harmonie se résume en une bordure blanche sur une toile vert foncé semée d'étoiles grenat, et il ne nous reste plus qu'à délayer chacune des couleurs nécessaires dans un peu d'essence de pétrole ou de térébenthine.

Donnons à chaque couleur un récipient différent, à la mesure approximative de la consommation envisagée (plutôt exagérée, cette mesure, que diminuée), bol, cuvette.

Notre blanc d'argent ou de zinc est prêt, plutôt un peu fluide grâce à une légère addition

d'essence de pétrole. Le ton grenat est prêt également, nous l'obtenons en mélangeant du vermillon avec de la terre de Sienne et un peu de bleu d'outremer, le tout éclairé à l'aide d'une pointe de blanc.

Quant au ton de fond, nous le répétons, il est donné par la toile d'un vert foncé, cette toile eût été blanche et nous eussions voulu obtenir en blanc la bordure à la grecque sur fond vert, c'est-à-dire le contraire de ce qui existe présentement, nous n'aurions eu qu'à *réserver* en blanc, c'est-à-dire à ne pas peindre en vert la silhouette de notre « grecque » demeurant ainsi de la couleur de la toile.

On procède de la sorte plutôt lorsque l'on peint à la bruine.

Revenons donc à notre travail. Après les couleurs, apprêtons les pinceaux ou brosses, ceux-ci, dits à l'orientale, sont durs, courts, très fournis et plats à leur extrémité.

Peignons maintenant : plaçons soigneusement le pochoir à la place marquée sur la toile, en l'appliquant fortement, puis tapotons, avec la brosse à l'orientale chargée de couleur, la partie ajourée du pochoir, en débordant un peu sur les contours.

La brosse doit être chargée de couleur sans trop-plein; à cet effet expulser ce trop-plein au moyen d'une pression des poils du pinceau au sortir de la couleur contre les bords du récipient, ou secouer simplement ce pinceau.

On étendra la couleur en commençant par les contours du pochoir et en finissant par le milieu du motif, on ne frottera pas avec la brosse pour étendre la couleur, mais on la frappera en tapotant verticalement, afin que cette couleur ne déborde pas sous le pochoir, ce qui altérerait la netteté du dessin.

Quelques praticiens, pour éviter même ce dernier accident, enduisent légèrement le verso du pochoir d'un corps gras quelconque.



Pl. 14. — MOTIF A PYROGRAVER OU A DÉCORER A L'AIDE DU POCHOIR

(*D'après Lhuer.*)

Au cas où le lecteur voudrait exécuter au moyen de l'apposition d'un deuxième pochoir après l'ombre, la lumière ou réciproquement, il attendrait que la première apposition soit parfaitement sèche, puis il appliquerait le deuxième pochoir un peu à gauche ou un peu à droite de la première empreinte.

Lorsque le coup de pinceau est donné uniformément sur la partie ajourée du pochoir, enle-

ver celui-ci sans le faire glisser ni remuer, ce qui gâterait la peinture, et nettoyer aussitôt, avant la continuation du travail, le verso du pochoir, avec un chiffon imbibé d'essence de térébenthine ou de benzine.

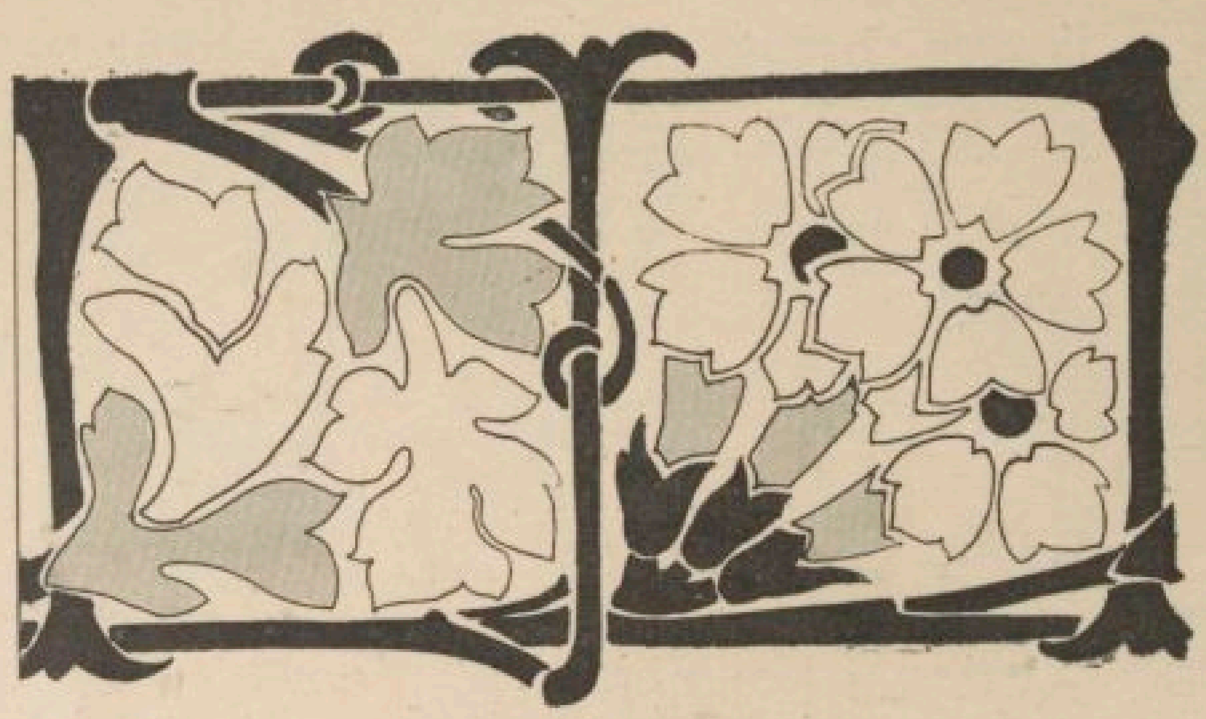
Comme bien on pense, qu'il s'agisse d'un semis ou d'une bordure à imprimer, l'opération est la même.

Pour éviter les fâcheuses auréoles qui viennent parfois cerner notre peinture à cause des tissus généralement absorbants sur lesquels on l'appose, employez de préférence aux autres les couleurs dites mates détrempées avec l'essence de pétrole.

Aussitôt la peinture au pochoir terminée, brossez, quand celle-ci sera sèche, l'ensemble de la toile, avec une brosse douce, afin de débarrasser cette toile des lignes de craie qui ont servi de guide.

Si le carton, dans l'action de l'ajourer en vue du pochoir, offrait trop de résistance à votre main, vous n'auriez qu'à faire usage d'un papier préparé spécialement pour la peinture à l'huile, se découpant très nettement et se lavant bien à l'essence de térébenthine. A la rigueur les papiers Ingres ou Whatman suffiraient.

Ici, se borneront nos conseils relatifs à l'*Art du Pochoir* qui se complète très heureusement au moyen de la *Peinture à la Bruine*.



CHAPITRE IX

La peinture à la bruine. — De l'outillage. — Exécution. — Décoration du bois — Des modèles. — L'aérographe.

LA PEINTURE A LA BRUINE

La *Peinture à la Bruine*, dite encore peinture vaporisée, au crachis, à la brosse, nous le répétons, est voisine de la précédente opération, la juxtaposition des deux moyens décoratifs n'étonnera donc pas, d'autant qu'il se complètent.

Tandis que le pochoir permet de peindre, grâce à sa découpure interne, c'est-à-dire que la couleur, passant au travers de ces découpures, s'imprime, la peinture à la bruine réalise une impression analogue mais claire sur le fond, c'est-à-dire *réservée*, contrairement à l'autre.

La couleur, d'autre part, ne s'applique point ici de même manière que précédemment, on la vaporise.

Quant à l'emploi du *cache* il n'est point inconnu au lecteur qui en a déjà vu l'application dans l'*Art du Cuir*, le cache, dans la peinture à la bruine, remplace le pochoir.

Notons encore les effets différents obtenus par la vaporisation des couleurs : celles-ci donnent des dégradés tour à tour doux et puissants, la vibration des tons et leur fraîcheur sont beaucoup plus vives puisqu'ils ne se mélangent pas mais s'accotent, en poussière menue, non uniforme.

Ici donc, l'artiste est plus maître de l'intensité de son harmonie, ce qui lui permet d'accommoder ce genre à des ornementations plus délicates, à des étoffes plus fines et à des bibelots, et si l'on sait quelque peu dessiner, on pourra métamorphoser encore l'œuvre bruinée, grâce à une légère addition de couleurs à l'aquarelle et même à l'huile.

Il n'est point nécessaire d'être un dessinateur hors pair pour indiquer après coup, çà et là, dans l'intérieur des empreintes soit du pochoir, soit du cache, la nervure des feuilles, le cœur et les étamines de certaines fleurs, etc.

La curiosité principale du procédé qui nous occupe, consiste en ce que c'est la nature même qui nous fournit, matériellement, nos modèles, c'est-à-dire que, au lieu de se borner à nous inspirer, comme généralement en art, la nature nous offre positivement la silhouette de ses fleurs, de ses branchages, de ses graminées et en somme de toutes ses tangibles et préhensibles découpures.

Au lieu de copier vos modèles, choisissez-les et prenez-les, c'est toute la nuance particulièrement attractive et originale qui distingue notre procédé.

Autant d'inspirations de découpures, les unes saisissables, les autres seulement suggestives.

DE L'OUTILLAGE

Mais abordons le côté prosaïque du matériel relatif à notre objet.

Ce matériel est fort simple, il comporte un *flacon-vaporisateur* analogue à celui qui nous servit pour la pyrogravure et identiquement semblable au vaporisateur à parfums de notre cabinet de toilette.

A défaut du vaporisateur à double ou simple poire en caoutchouc, le vaporisateur ordinaire, à bouche, en usage pour fixer les dessins, suffira, bien que d'un emploi fatigant.

Nos couleurs seront liquides, soit que nous délayions nous-même celles-ci dans de l'eau pure (si nous pulvérisons des couleurs à l'aquarelle) ou de l'essence de térébenthine (en cas de couleurs à l'huile pulvérisée), soit enfin que nous utilisions à cet effet certaines teintures pour le cuir, ou pour imitation de tapisseries.

Les vernis de couleur, encore, étendus d'essence de pétrole ou de térébenthine, pourront être insufflés avec succès.

Indépendamment des vaporisateurs et des couleurs, nous ne voyons plus à ajouter, comme outillage, que les objets familiers suivants : une pince en acier avec laquelle vous saisirez pour les placer et déplacer, les fleurs, les feuilles, etc., qui ont servi de modèles, puis un canif, des ciseaux, une boîte de punaises, du papier buvard, quelques pinceaux fins et un peu durs ou des crayons de couleur et, pour finir, une éponge fine et des épingles d'acier.

Sans oublier naturellement les modèles à « bruiner », tous ces objets ayant été disposés sur notre table, il ne reste plus qu'à nous mettre au travail.

EXÉCUTION

Choisissons, par exemple, comme modèles de peinture à la bruine, quelques graminées, un rameau de fougère, une brindille d'acacia et une feuille de marronnier dont la forme curieuse offre un contraste si frappant avec les autres silhouettes, et préparons notre planche pour y déposer le sujet.

Cette plante est une vulgaire planche à dessin que nous revêtirons définitivement, pour notre usage, de quelques épaisseurs (deux ou trois) de toile ou même de calicot préalablement débarrassé de son empois et assoupli par des lavages.

Naturellement, notre planche à dessin ne sera ainsi capitonnée que lorsque nous voudrons reproduire une composition sur un tissu ; celui-ci alors serait tendu à l'aide de punaises contre ce support résistant et moelleux à la fois.

Si ce tissu est du velours, du satin ou toute autre étoffe de soie, il ne subira aucune préparation préventive, mais, lorsque nous aurons préféré soit une cretonne, soit encore une

étoffe de coton de quelque épaisseur ou neuve, nous l'humecterons légèrement à l'aide de l'éponge fine pour faciliter l'adhérence de notre peinture.

DÉCORATION DU BOIS : PREMIÈRE OPÉRATION

Pour débuter, nous rejetterons la planche à dessin et sa double et triple épaisseur de calicot, puisque nous allons décorer un panneau de bois.

Celui-ci, de peu d'épaisseur, bien poli, sera légèrement bombé au centre, selon le désir exprimé au menuisier qui le façonna.



Pl. 15. — MOTIF CONVENANT AUX ARTS DU POCHOIR ET DU CUIR, DE LA PYROGRAVURE, DE L'ÉTAIN ET DU CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Marsan.*)

Dans notre pensée, le bombement en question n'existe ici qu'en vue de l'exécution d'une couverture élégante de buvard, par exemple, autrement il n'est point nécessaire. Mais, l'exemple d'un buvard étant adopté, le lecteur aussitôt le travail de peinture achevé, aura encore l'avantage de confectionner sous nos yeux un bibelot, dont nous lui enseignerons au surplus le montage facilement exécutable par soi-même.

Mettons-nous donc à l'œuvre : plaçons d'abord, en les épinglant sur notre bois, les *derniers plans* de notre bouquet, c'est-à-dire, par exemple, nos deux ou trois graminées soigneusement disposées, préalablement séchées sous presse (ou entre les feuillets d'un livre), pour qu'elles soient plus plates et leur silhouette ainsi plus lisible.

Bien au milieu de la planche ou, plus originalement, un peu de côté ou un peu en haut, voilà nos graminées fixées et prêtes à la première insufflation du vaporisateur.

Le doigt ou la pince d'acier serviront à saisir ces graminées et à les placer convenablement, les épingles piquées verticalement les fixeront solidement.

Première insufflation : Prenez le vaporisateur (un vaporisateur ordinaire ou bien un fixateur) et vous soufflerez, sur le panneau où reposent les graminées, le liquide dont vous aurez garni votre flacon.

Vous composerez ce liquide vous-même, à la couleur de votre choix, avec des couleurs à l'aquarelle ou à l'huile ou des teintures, à l'aide aussi d'un vernis à l'alcool quelconque, dans lequel vous aurez délayé soit du bitume à l'huile, soit une laque, en petite quantité, juste pour teinter, car il faut éviter que le liquide n'épaississe.

Avant d'effectuer cette première insufflation, essayer le jet de l'instrument pour s'assurer de son fonctionnement normal, diriger ce jet régulièrement sur le panneau et les graminées sans se préoccuper d'elles, de manière que l'ensemble (bois et modèles) ayant également reçu la couleur pulvérisée, soit teinté légèrement.

Si nous préférons un fond dégradé, nous n'aurons qu'à insuffler notre ton en insistant davantage sur certains points et en couvrant à peine le reste.

Observation essentielle : le panneau ou l'objet que l'on décore à la bruine, doit être placé à plat, afin que le liquide insufflé ne coule pas, et, pour l'opération du vaporisateur, se placer à 1 mètre environ de l'objet en cours de travail. Soufflez également, et sans grande force.

Voici notre première opération terminée, enlevons maintenant nos graminées, celles-ci naturellement, ayant fait l'office de « caches », nous apparaissent imprimées en silhouettes blanches, au ton du bois enfin ; mais poursuivons...

DEUXIÈME OPÉRATION

Deuxième opération : placer à côté des graminées, conformément comme composition et comme plan au bouquet que nous voulons rendre, d'une part le rameau d'acacia, de l'autre la fougère que nous épinglerons selon la manière précédente.

Il ne nous reste plus qu'à répéter l'insufflation à l'aide du vaporisateur

Qu'arrivera-t-il après cette deuxième opération ?

Notre fond se sera corsé d'une deuxième couche de couleur, la trace primitivement immaculée de nos graminées sera comblée maintenant par un léger ton, et, lorsque nous enlèverons avec la pince les rameaux d'acacia et de fougère, nous apercevrons la silhouette intacte de ceux-ci, à leur tour, par l'effet du miracle précédent.

TROISIÈME OPÉRATION

Pour terminer notre décoration, plaçons ensuite la feuille de marronnier selon l'ordonnance préalable, toujours, de notre composition générale et selon le procédé des autres fois.

Que verrons-nous alors après la troisième insufflation ?

Sur notre fond qui a reçu trois couches de couleur, se détachera, un peu plus claire que ce fond, la découpure des graminées seulement atteintes par deux couches d'insufflation, les rameaux d'acacia et de fougère plus clairs encore puisqu'ils n'ont reçu qu'une seule couche de couleur, tandis que la feuille de marronnier apparaîtra intacte n'ayant été touchée en aucune façon par le liquide insufflé.

Dans notre explication présente, l'opération du vaporisateur s'est poursuivie avec la seule

et même couleur, ce qui n'empêchera pas de varier les tonalités entre chaque insufflation, à son gré.

Mais pour bien réussir une harmonie polychrome encore faut-il ne pas employer indifféremment chaque ton.

Un exemple de gamme entre autres. *Première insufflation* : Ton vert,
Deuxième insufflation : Ton bleu,
Troisième et dernière : Ton rose ou un peu rouge.

Résultat : harmonie d'un violet neutre. Surtout attendre avant de bruiner que la couche de couleur précédente soit parfaitement sèche.

Revenons maintenant à la décoration du buvard.

Si la feuille de marronnier nous choque par sa blancheur intacte exprimée par la couleur naturelle du bois, une quatrième insufflation légère avec le liquide contenu dans notre flacon-vaporisateur, tout en augmentant un peu l'intensité d'ensemble des silhouettes, imprimera seulement un ton délicat sur l'emplacement de la feuille de marronnier qui nous séduira ainsi davantage.



Pl. 16. — Motif a exécuter au pochoir ou en pyrogravure, en cuir, en étain et en cuivre, etc.
(*D'après Filiberti.*)

Naturellement, dans cette ultime opération, nous ne nous sommes plus servi de la feuille naturelle de cet arbre, mais bien de sa silhouette telle qu'elle nous fut donnée par la troisième insufflation.

Voici donc le verso du buvard terminé quant à la décoration picturale, vernissons-le avec un vernis à tableau ordinaire ou un vernis gras coloré.

Ce dernier enduit pourra, dans certains cas, s'il est jaunâtre, par exemple, comme dorer la tonalité qu'il vernira, s'il est marron son action parfois calmera une harmonie trop vive; de toutes manières soit vert, soit rose, soit orange, le vernis gras coloré fera « chanter » souvent, de manière agréable, à la façon d'un émail, la peinture sur laquelle on l'aura appliqué.

Pourquoi encore, répétons-le, n'utiliserions-nous pas à l'opération de peinture vaporisée les vernis colorés, dilués dans de l'essence de térébenthine pour les rendre plus fluides?

Mais terminons notre buvard. Avant de « monter » le bibelot en question, nous nous serons procuré un deuxième panneau de bois qui représentera le verso de l'objet.

Ce verso pourrait recevoir, comme décoration, des initiales obtenues à la manière précédente des graminées, de la fougère, de l'acacia et du marronnier, c'est-à-dire à l'aide d'un papier découpé.

Après quoi, le buvard étant décoré sur ses deux panneaux de bois, vous réunirez ces panneaux en collant à l'intérieur, au verso de la décoration, une étoffe de satin ou de soie, formant ainsi la doublure et le dos de la reliure.

Dernière retouche au décor après montage de l'objet : accentuer çà et là, soit au crayon, soit au pinceau (à l'huile ou à l'aquarelle selon le liquide insufflé), quelques contours et tracer des nervures ou quelques ombres dans l'intérieur des silhouettes.

Nous avons expliqué comment se traitaient les tissus au moyen de la bruine, nous n'y reviendrons seulement que pour conseiller la beauté particulièrement captivante de certains tissus décorés de la sorte.

Ainsi, le velours blanc vaporisé en dégradés par une couleur tendre, donne une parfaite impression d'art, le satin blanc également, la riche matière en général, et si, par exemple, votre dessin de coussin a été exécuté en pyrogravure, un fond à la bruine est tout indiqué, de même si vous avez *frappé* un dessin au poncif.

Guidons maintenant le lecteur dans les applications multiples de la couleur vaporisée indépendamment de sa collaboration, comme fond, au poncif, à la pyrogravure et à l'art du cuir.

DES MODÈLES

Tous les bibelots, en somme, grands ou petits, s'accommoderont merveilleusement du procédé qui nous occupe, selon la dimension des modèles *vivants* ou *desséchés* employés.

En effet, si d'un côté nous pouvons nous servir, pour la peinture à la bruine, de fleurs et de feuillages, de papillons et d'insectes desséchés, les modèles *vivants*, c'est-à-dire une branche d'arbre fraîchement cueillie, un insecte récemment capté, etc. nous serviront autant.

Cependant, comme il est plus aisé de faire sécher une herbe et des feuillages de petite dimension entre des feuilles de papier buvard et que, d'autre part, le relief de certains végétaux, l'épaisseur de certains insectes, ne sauraient être aplatis sans perdre leur intérêt de beauté, chacun des modèles desséchés et vivants correspondent à des appropriations différentes.

Les uns (modèles desséchés) feront le bonheur des décorations de petite dimension, les autres serviront à l'expression des grands décors.

Objets de petite dimension : *écrins*, *sachets*, *éventails*, *coussins*, etc. et même garnitures de *robes*, de *collets*, de *corsages*, etc.

Objets de grande dimension : *panneaux décoratifs*, *paravents*, *tapis*, *stores*...

Dans ce dernier cas on fixera les branches ou tout autre modèle vivant avec des clous, et le vaporisateur sera de grande dimension et non « à bouche », pour éviter la fatigue de l'insufflation.

Relativement à la peinture vaporisée sur tissus, employer les couleurs mates spéciales, à

moins que l'on n'ajoute aux couleurs à l'huile ordinaire de la Stofféine Wood pour la dilution et afin d'éviter les auréoles grasses qui viendraient autrement cerner votre peinture.

Au cas, aussi, où sous l'épaisseur de la pâte de couleurs, les poils du tissu de velours disparaîtraient, peigner légèrement les poils jusqu'à les débarrasser de l'empâtement.

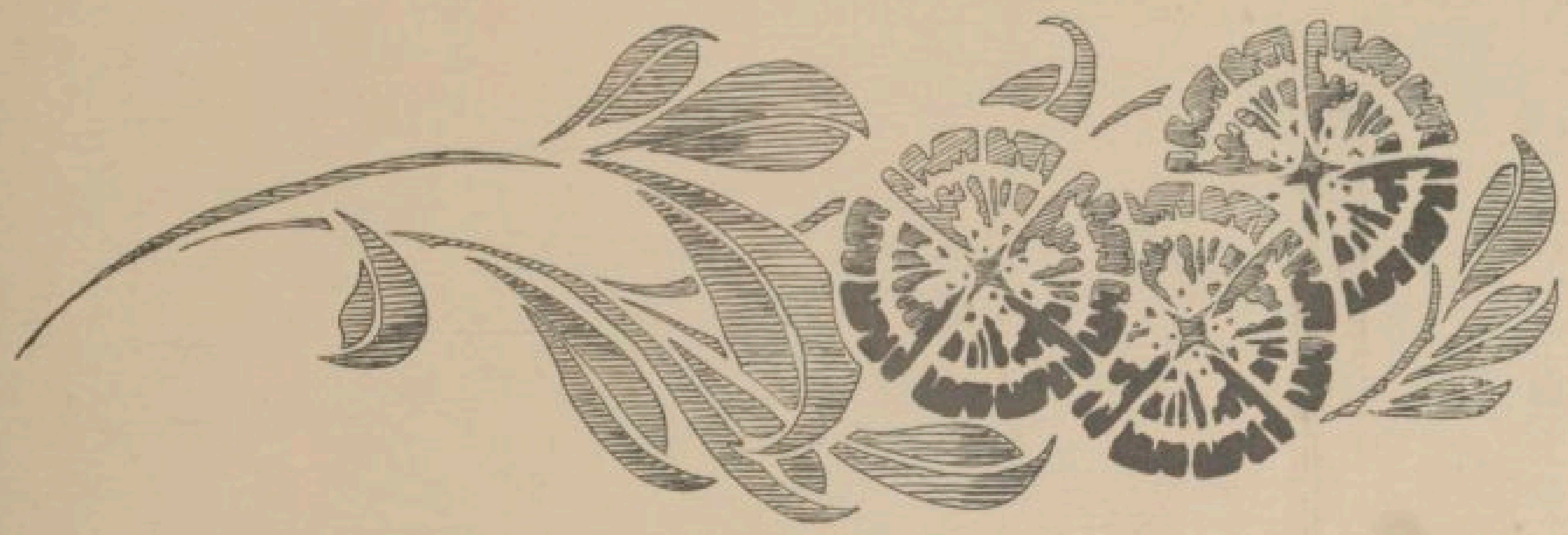
Un mot sur une autre matière favorable à la poussière de couleurs : la terre cuite.

Vaporisation selon le mode ordinaire sans préparation préalable.

Il nous reste maintenant à parler de la grille et de la brosse employées pour la peinture à la bruine, qui peuvent à la rigueur remplacer parfaitement le vaporisateur, soit à bouche, soit à main.

Pour se servir de la grille, il suffit de frotter cet instrument, placé à une certaine hauteur, sur l'objet à décorer, avec une brosse à l'orientale.

La grille étant, comme son nom l'indique, uniquement formée d'un réseau de fils d'acier



Pl. 17. — MOTIF DE POCHOIR OU DE PYROGRAVURE

(D'après Lhuer.)

espacés, laisse passer en poussière le liquide éclaboussé par la brosse qui gratte le dessus de la grille.

Autre moyen économique c'est l'emploi de la vulgaire brosse à dents.

Tremper cette brosse dans le liquide à pulvériser, la débarrasser en la secouant de son trop-plein de couleur (à observer aussi pour le pinceau lorsque l'on emploiera la grille), puis gratter la brosse au moyen d'une lame de couteau quelconque, qui retroussera les poils de la brosse toujours dans le même sens.

On comprend dès lors que ces derniers, contrariés dans leur sens vertical en arrière ou en avant, faisant ressort, expulseront en poussière la couleur dont ils sont chargés.

L'AÉROGRAPHE

Dans notre conclusion, nous citerons, pour sa similitude avec la peinture à la bruine, les ressources décoratives certainement dérivantes, dues à l'emploi de l'*aérographe* : pinceau à air perfectionné pour la distribution des couleurs liquides.

Cet appareil consiste en un récipient métallique en forme de porte-plume rempli de couleur liquide, naturellement. La mise en marche, l'arrêt et la quantité de couleur distribuée sont réglés et contrôlés simplement par l'index de la main qui peint.

Nous le répétons, nous signalons cet instrument ingénieux surtout pour son agrément si proche de celui que nous venons de décrire.

Au reste, la peinture à la bruine, d'expression si économique et pourtant d'éloquence si haute, suffirait à la satisfaction intime que nous recherchons.

Impr. J. Dumoulin, à Paris.

Le Gérant : MAX DELAGRAVE.

CHAPITRE X

L'étain. — Son histoire. — Première partie : Le métal en feuilles minces. — L'étain gravé et repoussé. — Bourrage de l'étain. — Cuivre en feuilles minces gravé et repoussé. — Étain et cuivre en feuilles épaisses frappés au marteau. — Diverses applications de l'étain et du cuivre en feuilles minces et épaisses.

L'ÉTAIN ESTAMPÉ A LA MAIN

La Métalloplastie est l'art de modeler artistiquement et facilement les métaux, sans avoir recours aux opérations mécaniques telles que la fonte, l'estampage, la frappe au balancier et la galvanoplastie.

L'or, l'argent, l'aluminium, le cuivre, l'étain, le plomb, le zinc, le platine et le fer sont plus ou moins propices à la métalloplastie, selon le degré de leur malléabilité et leur coût.

Il est bien évident que l'or, l'argent et le platine, étant donnée leur précieuse valeur, perdraient plus qu'ils ne gagneraient au travail économique de l'amateur, et que, d'autre part, l'aluminium et le zinc, trop cassants, ne sauraient convenir à l'art qui nous occupe.

Restent le fer, trop dur, et le plomb salissant, outre sa couleur désagréable, son estimation artistique nulle. Mais voici l'étain et le cuivre, dont la matière admirable convient essentiellement à la métalloplastie.

Nous avons divisé l'Art du métal orné en deux parties distinctes, en raison de la double méthode du travail, l'une qui concerne le *métal en feuilles minces* que l'on accommode à la forme de certains bibelots plutôt plats : cadres, assiettes, cendriers, etc.; l'autre réservée à la décoration du *métal massif*, façonné à l'avance : vases, jardinières, gobelets, boîtes en métal, etc.

En outre, la première méthode pourrait être dite « modelage à la main », alors que la seconde relève de la « frappe au marteau ».

L'ÉTAIN : SON HISTOIRE

L'étain était déjà connu, nous dit-on, au temps de Moïse; ce furent sans doute les Egyptiens qui le procurèrent aux Phéniciens. Homère et Pline en outre le mentionnent, bref l'étain est un des métaux les plus anciennement découverts.

L'étain ne dut sa bonne fortune artistique qu'aux glorieux efforts des artistes de la Renais-

sance ; auparavant sa matière n'était guère prisée que des pauvres gens auxquels elle servit tout d'abord de vaisselle économique.

Malheureusement, au dix-septième siècle, l'orfèvrerie devait détrôner par sa somptueuse matière l'étain, métal non précieux.

L'école des Gobelins accentua encore la déroute de l'étain par ses créations lourdes mais somptueuses, très en rapport avec certain goût dont s'enorgueillissait l'opulence à cette époque.

Après deux siècles, l'étain est réintégré enfin dans l'opinion à notre époque, et c'est à des artistes comme A. Charpentier, Baffier, Carabin, etc., qu'il doit cette heureuse renaissance.

Le lecteur a compris qu'il n'entrait pas dans nos vues de lui parler de la fonte de l'étain, ni de toute autre manipulation professionnelle ; nous allons donc revenir de suite à des pratiques sans autre difficulté qu'un peu de soin et de goût.

Bornons-nous, en somme, à l'art du métal orné exclusivement selon les deux méthodes dont nous parlâmes précédemment.

Nous retrouverons avec plaisir, par la suite, l'agrément de la combinaison de l'étain avec les précédents procédés d'art du cuir et de pyrogravure.

Notre entrée en matière débute par cet aveu que la première des méthodes de métalloplastie n'est qu'un charmant subterfuge.

PREMIÈRE PARTIE

Le métal en feuilles minces : 1° L'étain gravé ou repoussé.

Le subterfuge consiste en ceci : faire illusion d'un bibelot, assiette, cadre, boîte, etc., entièrement fondu en étain, grâce à une carcasse ou support ayant corps, sur lequel nous appliquerons notre métal en feuilles, de manière à le masquer entièrement.

Et, puisque l'étain se présente en feuilles aussi souples, aussi minces que le cuir, nous nous hâtons d'ajouter que le travail de l'étain est presque identique à celui du cuir.

De même, dans le cas présent, l'outillage pour les deux matières pourra être unique. Pourtant, nous ne déconseillons pas l'adjonction de certains outils spéciaux, surtout si l'on se hasarde à l'emploi de feuilles d'étain épaisses.

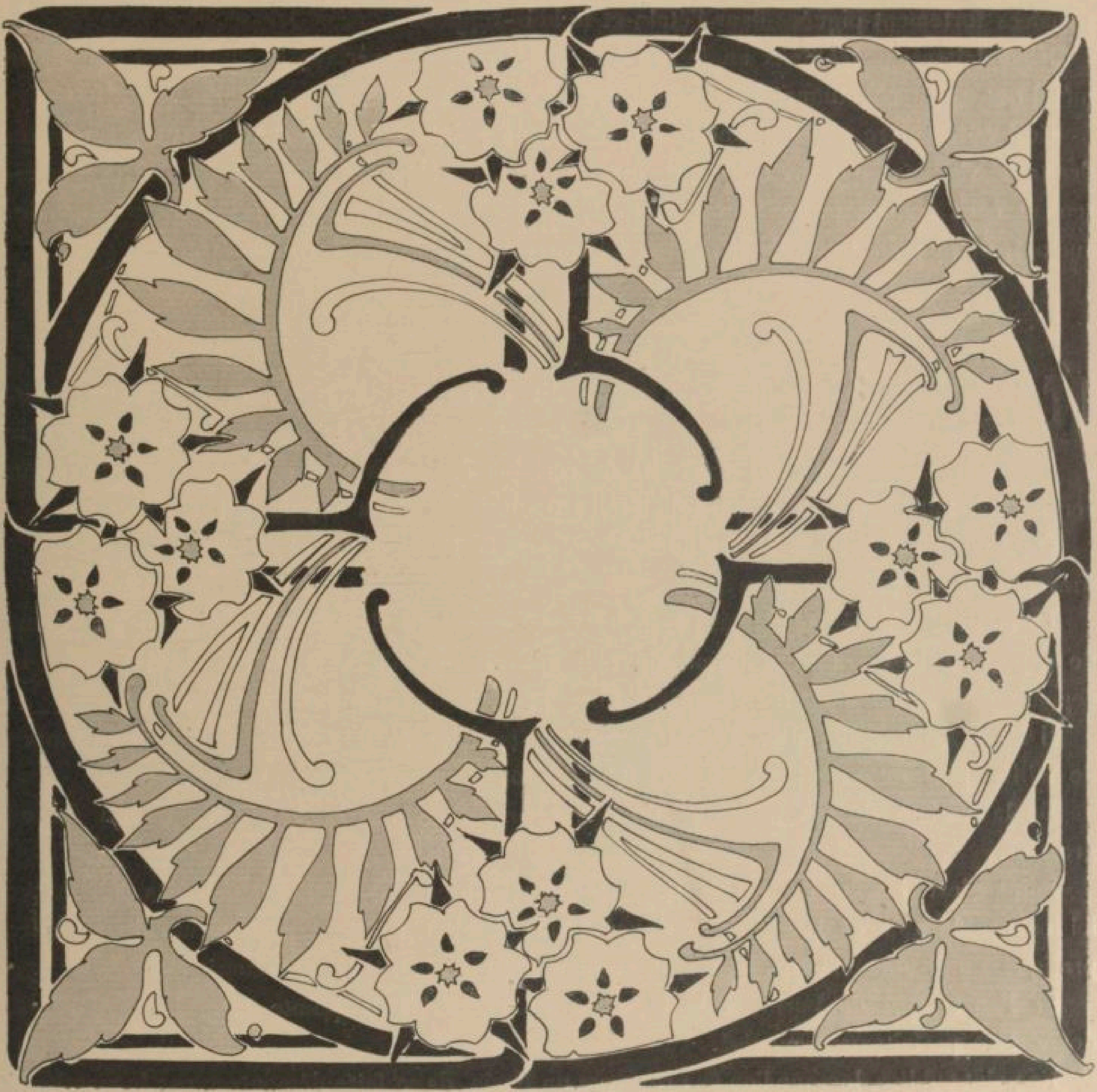
L'étain donc, selon la première méthode, se vend en feuilles de diverses épaisseurs suivant les marchands, au prix approximatif de 5 francs et 9 fr. 50 le mètre courant (largeur 30 et 60 centimètres), ou bien par morceaux aux dimensions de 30 × 20 centimètres, au prix variable de 1 fr. 75 et 1 fr. 25 suivant l'épaisseur.

Nous voici en possession d'une feuille d'étain, ni trop mince ni trop épaisse, facile à travailler enfin et résistante autant qu'il faut.

Mettons-nous maintenant à l'œuvre : l'étain a été découpé à l'aide d'un canif et d'une équerre très proprement dans la feuille de métal ; disposons ensuite le morceau découpé, en vue d'un plateau par exemple, c'est-à-dire que le métal que nous allons décorer servira à recouvrir une forme de plateau soit en carton, soit en bois.

Nota : La feuille d'étain, contrairement au cuir, n'a pas de sens déterminé, l'étain ne doit pas être mouillé.

En dehors de ces exceptions, l'étain mince se travaille à la façon du cuir, du moins en ce



Pl. 18. — MOTIF DE PLATEAU A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, OU EN CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Genuys.*)

qui concerne l'opération dite du « repoussé » et du modelé, mais sa matière essentielle nous procure l'avantage d'une expression particulière : la *gravure*.

Nous allons donc débuter par ce premier genre de décor usité seulement lorsque le décor a été décalqué sur l'étain, opération toujours préliminaire.

Revenons maintenant au morceau d'étain que nous venons de découper en vue d'un pla.

teau, reportons le dessin choisi sur le métal comme nous procédâmes précédemment à *l'Art du Cuir* et, pour plus de précision, puisque la matière change, répétons cette opération.

Appliquer sur l'étain, qui reposera à ce moment sur une surface plate, le calque assez épais où nous lisons le décor à imprimer. Maintenir le calque aux deux angles de sa hauteur avec des punaises fortement piquées dans l'étain et le bois-support.

Nous laisserons les deux angles du bas libres, afin de vérifier la qualité du report sur métal que nous effectuons.

Ceci fait, suivre soigneusement, à l'aide d'une pointe quelconque non coupante, chacun des traits visibles sur notre calque, de manière que, le calque aussitôt enlevé, on lise, parfaitement écrit comme profondeur et largeur, le dessin reporté sur le métal. Prendre garde, surtout, de ne point traverser la matière en appuyant trop fort.

ÉTAIN GRAVÉ

Nous avons dit qu'au cas présent, et cela se conçoit, puisque nous allons entamer la matière, l'étain devra être choisi de certaine épaisseur : cette dernière qualité nous servira ici, autant qu'elle nous rebuterait s'il s'agissait du « repoussé ».

On grave l'étain sans le moindre effort, soit à l'aide d'un canif ou d'une pointe à graver, soit de préférence au burin.

La matière enlevée par l'outil tranchant, au cours de la gravure, se roule en forme de copeau, cela est tout différent du cuir qui, lui, s'enfonce à coups de marteau, et cependant le sillon en creux exprimé offre le même effet à l'œil.

Il s'agit en somme, dans l'étain gravé, de modeler et d'incruster un dessin au moyen de tailles plus ou moins rapprochées et plus ou moins profondes.

De la variété de ces tailles et de leur esprit, dépendra la beauté du travail fin ou grossier.

Point n'est besoin de savoir dessiner pour obtenir de très satisfaisants résultats : ici encore le soin et la patience donnent une illusion suffisante; pourtant, la moindre pratique du maniement de la plume augmenterait d'autant notre réussite.

Si l'on se sert du burin, celui-ci, dont on cherchera la pointe favorablement aiguë, devra être parfaitement aiguisé.

Ne point oublier, lorsque l'on se procurera un burin, de se faire démontrer par le marchand la manière d'aiguiser soi-même cet outil ; on comprendra que l'explication de certains tours de main, fussent-ils même élémentaires, est fort difficultueuse avec des mots.

De même que pour le repassage, il y a la manière particulière de tenir le burin, opération pour laquelle nous renvoyons à la précédente observation.

Quant au maniement, voici les principales observations qui le concernent : pousser le burin de droite à gauche lorsqu'on grave, conduire l'outil de bas en haut et veiller à ce que la feuille de métal soit très libre entre les mains du praticien et que, de la sorte, les

tailles exécutées se trouvent à peu près dans une situation parallèle au bord de la table qui sert de soutien.

Au cas où l'emploi du burin rebuterait le lecteur de ces difficultés plutôt apparentes, nous rappelons qu'une pointe tranchante quelconque suffit à la rigueur, l'effet de



Pl. 19. — MOTIF D'ASSIETTE OU DE DESSUS DE BOITE, A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, OU EN CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Fridland.*)

gravure est, après tout, semblable, quel que soit l'outil, mais le maniement du burin est spécial, tandis que la *pointe à graver* se manie à la façon d'un crayon.

Admettons maintenant que notre morceau d'étain est gravé, il importe ensuite de détacher le motif principal du dessin, sur le fond.

Différents moyens : exécuter sur le fond des tailles rapprochées, biaisées ou simplement

parallèles, ou bien piquer ce fond au moyen d'encoches dans la matière, comme arrachée.

Autre moyen : patiner le fond en couleur sombre alors que le sujet important demeurera plus brillant ; on peut encore rechercher l'effet contraire, ou bien employer des vernis et des bronzes de couleur qui distingueront le dessin du fond.

L'emploi des matoirs en usage pour le cuir fournit une dernière ressource des plus harmonieuses à cette variété si nécessaire à l'éclat de nos œuvres. On sait que les matoirs sont des outils en forme de clou, marqués sur l'un de leurs côtés d'un dessin en relief qui s'imprime sur la matière (cuir, bois, métal) lorsque l'on frappe avec un marteau l'extrémité inverse de ces outils.

On n'ignore point encore la diversité de ces matoirs aux motifs innombrables, que l'on appose les uns contre les autres plus ou moins serrés, au hasard, jusqu'à exprimer le fond favorable.

Pour les conseils concernant les modèles relatifs à l'étain gravé, nous renvoyons le lecteur à *l'Art du cuir gravé*. En ce qui concerne les patines de l'étain, consulter le chapitre XII.

ÉTAIN REPOUSSÉ

On peut repousser l'étain de deux manières, soit en dessus soit en dessous.

Repoussage en dessus. — Appliquer la feuille d'étain librement sur une plaque de caoutchouc, de feutre ou de liège un peu épaisse et enfoncer soigneusement, par pression, le fond (c'est-à-dire tout ce qui se trouve à l'entour du dessin) avec le *modeleur* (voir *l'Art du Cuir*), ou mieux, par frottements légers et répétés, de manière à laisser seulement en relief le dessin.

Chercher ensuite des finesses, des différences de modelé dans l'intérieur du dessin ; égaliser sans cesse le fond, lors de cette opération, afin qu'il garde la position horizontale, qu'il adhère bien, en un mot, à la surface plane sur laquelle la feuille de métal est placée.

En cas d'erreur dans les reliefs ou pour réparer le glissement malencontreux de l'outil, aplatir la matière avec le modeleur en l'enfonçant soigneusement, de manière à corriger le dommage.

Si l'on désire des reliefs presque insensibles, en manière de médaille, enfoncer simplement le fond comme précédemment, mais en supprimant le support moelleux (caoutchouc, feutre ou liège) et en travaillant à même une surface lisse.

Repoussage en dessous. — Pour la commodité du repoussage en question, on aura soin de retourner son calque, de manière que le trait du dessin se trouve reporté à la fois sur l'un et l'autre côté de l'étain.

On se rappelle, pour l'avoir lu dans *l'Art du Cuir*, que, pour obtenir d'un seul

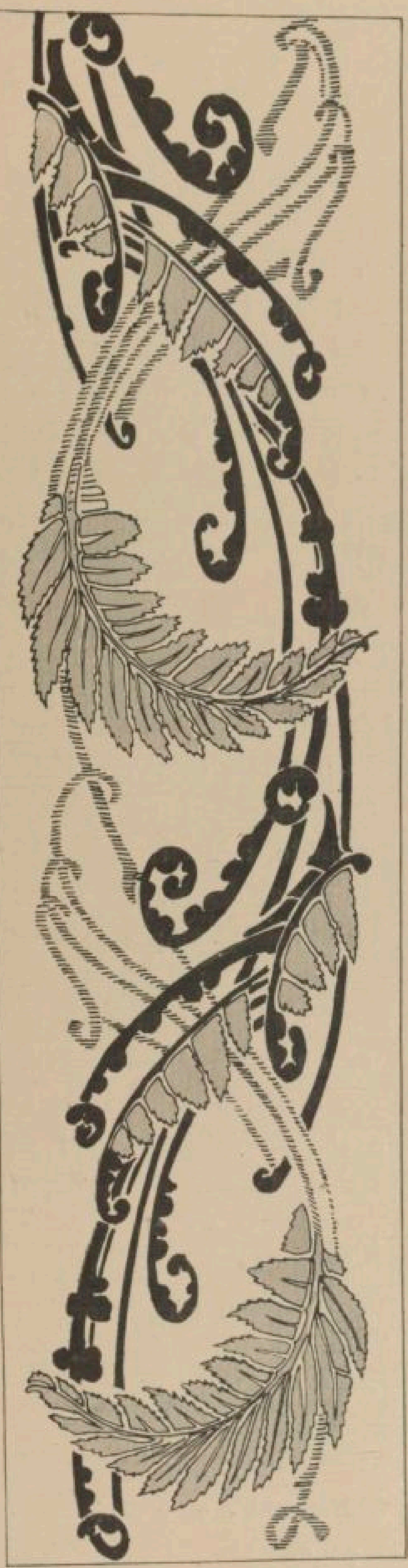
coup ce double calque, il suffit de placer à l'envers du métal et contre lui, une feuille de papier gras et, tandis que l'opération du décalque se poursuit sur le verso on comprend que le décalque s'imprime en même temps au recto.

Certains praticiens même estiment qu'il est inutile de reporter le décor sur l'endroit puisqu'il existe à l'envers.

Pour repousser en dessous, procéder pour l'impression du dessin comme antérieurement, mais cette fois tendre entre le pouce et l'index de la main gauche la partie de l'étain que l'on désire faire saillir, en grattant légèrement et progressivement, avec le modeleur tenu avec la main droite, le verso de la feuille d'étain à la partie correspondant au motif à mettre en relief, de façon à obtenir le motif en creux au verso, et en relief au recto.

Naturellement, durant cette opération, le morceau d'étain demeurera libre entre les mains du praticien pour la commodité du travail en tous sens.

Prendre surtout bien soin de creuser minutieusement et progressivement pour exprimer les reliefs, car on transpercerait le métal si on le distendait exagérément.



Pl. 20. — BORDURE DE COFFRET A EXÉCUTER EN CUIVRE, ÉTAIN, CUIR, PYROGRAVURE, A PEINDRE SUR ÉTOFFE, ETC.

(*D'après Mlle Juliette Tirel.*)

Remettre enfin l'œuvre sur la table, il ne reste plus qu'à abaisser le fond à l'entour des reliefs à l'aide du modeleur et à cerner encore les contours du dessin avec le cerneur (voir *l'Art du Cuir*).

Nous croyons inutile d'insister sur la ressemblance frappante de cette manière, dite repoussage en dessous, avec la manière équivalente du cuir.

L'opération prend fin avec la consolidation des reliefs qu'il importe de fixer définitivement, ni plus ni moins encore que pour le cuir, bien que le bourrage des creux de l'étain, matière non susceptible d'être graissée, puisse être effectué avec les produits les plus rudimentaires.

Il est bien entendu que l'étain sera repoussé, selon l'une *ou* l'autre manière en vue d'un résultat identique, selon la commodité à choisir.

Pour plus de sûreté, nous préconisons le bourrage des reliefs au fur et à mesure du travail, car ceux-ci sont d'une extrême sensibilité.

Il y a, comme nous venons de le dire, des modes infinis de bourrage et, étant

donnée la profondeur particulière des creux à garnir, mieux vaut adopter les moyens les plus économiques. Il existe bien des pâtes spéciales, mais le plâtre, le mastic, une cire quelconque, suffisent amplement.

Si l'on emploie une cire spéciale, ne point craindre, pour l'économie de la matière, de la mélanger avec du chanvre (ficelle dédoublée et coupée).

On fait fondre la cire au bain-marie, dans un récipient quelconque, on jette du chanvre et l'on mêle le tout en bouillie.

Ce mélange, naturellement, sied plutôt aux grands objets ; entretenir l'état de fusion de la cire de manière qu'elle ne sèche pas en refroidissant.

Verser l'amalgame dans les creux présentés par votre étain lorsque vous l'aurez retourné, et, quand la cire sera refroidie, le chanvre aidant, vous obtiendrez la rigidité absolue de vos reliefs.

Autre manière de bourrer : le travail aussitôt terminé, retourner l'étain du côté des creux et remplir uniformément tous ces creux soit de sable très fin, soit de sciure de bois, puis coller avec de la colle forte, par-dessus, un morceau d'étoffe légère qui, adhérant sur l'ensemble, maintiendra parfaitement le bourrage contre le métal.

Lorsque les reliefs sont bourrés, on les recouvre d'une légère couche de papier de soie (seulement si l'on s'est servi de cire, de mastic), et il ne reste plus qu'à poursuivre son œuvre, c'est-à-dire à chercher des modelés complémentaires à l'intérieur même des reliefs.

Au cas où les bourrages, trop résistants, ne permettraient pas de modeler avec le modeleur, dans cette opération finale, amincir, aplatir délicatement les reliefs avec un marteau qui frappera sur un matoir *sans dessin*, dit « planoir ».

Pour en revenir aux matoirs ci-dessus employés, on s'en servira indifféremment après ou avant le bourrage.

Se méfier de traverser la matière en frappant trop fort avec le marteau. Et puisque nous revenons à l'emploi du matoir (déjà décrit lors de *l'Art du Cuir*), répétons en deux mots l'opération qui le concerne : frapper sans trop de force, par petits coups secs, sur la tête du matoir choisi, saisi entre le pouce et l'index de la main gauche, le marteau étant tenu dans la main droite, promener l'empreinte donnée par le matoir, aussi spirituellement que possible, à l'entour de la silhouette du motif en relief.

Ce martellement égal, effectué très agréablement encore avec deux ou trois matoirs dans les fonds qu'il distinguera entre eux (chaque outil portant naturellement un dessin d'empreinte différente), terminera à souhait l'œuvre, avant son couronnement par la patine. (Voir *Patine de l'étain*, chap. XII.)

L'ÉTAIN ESTAMPÉ A LA MAIN

Autre manière ingénieuse d'orner l'étain mou : l'estampage.

Il ne s'agit point ici, naturellement, de l'estampage à la machine, mais de l'estampage *à la main*, d'une facilité d'exécution puérile.

Ce nouveau moyen est exclusivement réservé au plomb, dont nous n'avons pas à parler ici, et à l'étain.

Procurez-vous une médaille d'un grand module ou un bas-relief quelconque de petite



Pl. 21. — DESSUS DE BOITE A EXÉCUTER EN CUIVRE, ÉTAIN, CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Policard.*)

dimension, en plâtre, en bronze, peu importe la matière, pourvu qu'elle soit un peu résistante, prenez, en somme, le modèle bas-relief qu'il vous plaira, au format de l'objet à décorer.

Procédons maintenant à l'estampage de notre feuille de métal : placer tout simplement sur le bas-relief résistant choisi la feuille d'étain, et, soit avec le doigt, soit avec le modeleur, frotter le métal sans bouger la feuille d'étain, jusqu'à ce que le métal, se cabossant sous la pression du doigt ou du modeleur, vous aperceviez en ronde bosse la reproduction, sur le métal, du modèle résistant (plâtre, terre cuite, bronze, etc.).

On saisit la facilité de ce moyen et tout l'avantage précieux qu'on en peut retirer : aussitôt l'estampage obtenu, bourrez-le, et voici fixés de manière inaltérable une tête, un personnage, toute une frise même, *instantanément*, sans la moindre peine artistique, avec un résultat très flatteur dont la supercherie est invisible.

Le métal en feuilles minces (suite) : 2° Le cuivre gravé et repoussé.

Nous passerons rapidement sur l'histoire artistique du cuivre, qui n'a guère été employé que dans l'exécution des œuvres d'art, en dehors du bronze, dans la composition duquel il figure avec le zinc et l'étain.

Sans oser affirmer qu'il ait existé un âge du cuivre pur antérieur à celui du bronze, on signale la découverte en Chaldée d'une figurine de cuivre pur remontant, d'après l'inscription, à quatre mille ans avant Jésus-Christ; c'est donc le plus ancien monument de métal que l'on connaisse.

Mais nous ne saurions préluder plus longuement.

Le travail du cuivre en feuilles réclame, suivant épaisseur, l'emploi du marteau; cette différence avec l'étain dictera une exécution autre que nous dirons.

CUIVRE GRAVÉ

Nous ne parlerons du cuivre mince gravé qu'avec une extrême réserve, en raison de la difficulté d'exécution qu'il présente. Le cuivre, effectivement, ne se raye ni ne s'entame aussi aisément que l'étain; il faut donc pousser l'outil à graver, ou mieux, à ciseler en pareil cas, à l'aide d'un marteau, et les glissements de la lame aiguë sur le métal dur et poli peuvent occasionner des accidents redoutables.

N'insistons donc pas sur cette pratique, peu féminine au surplus, et passons à l'opération suivante : le cuivre repoussé.

CUIVRE REPOUSSÉ

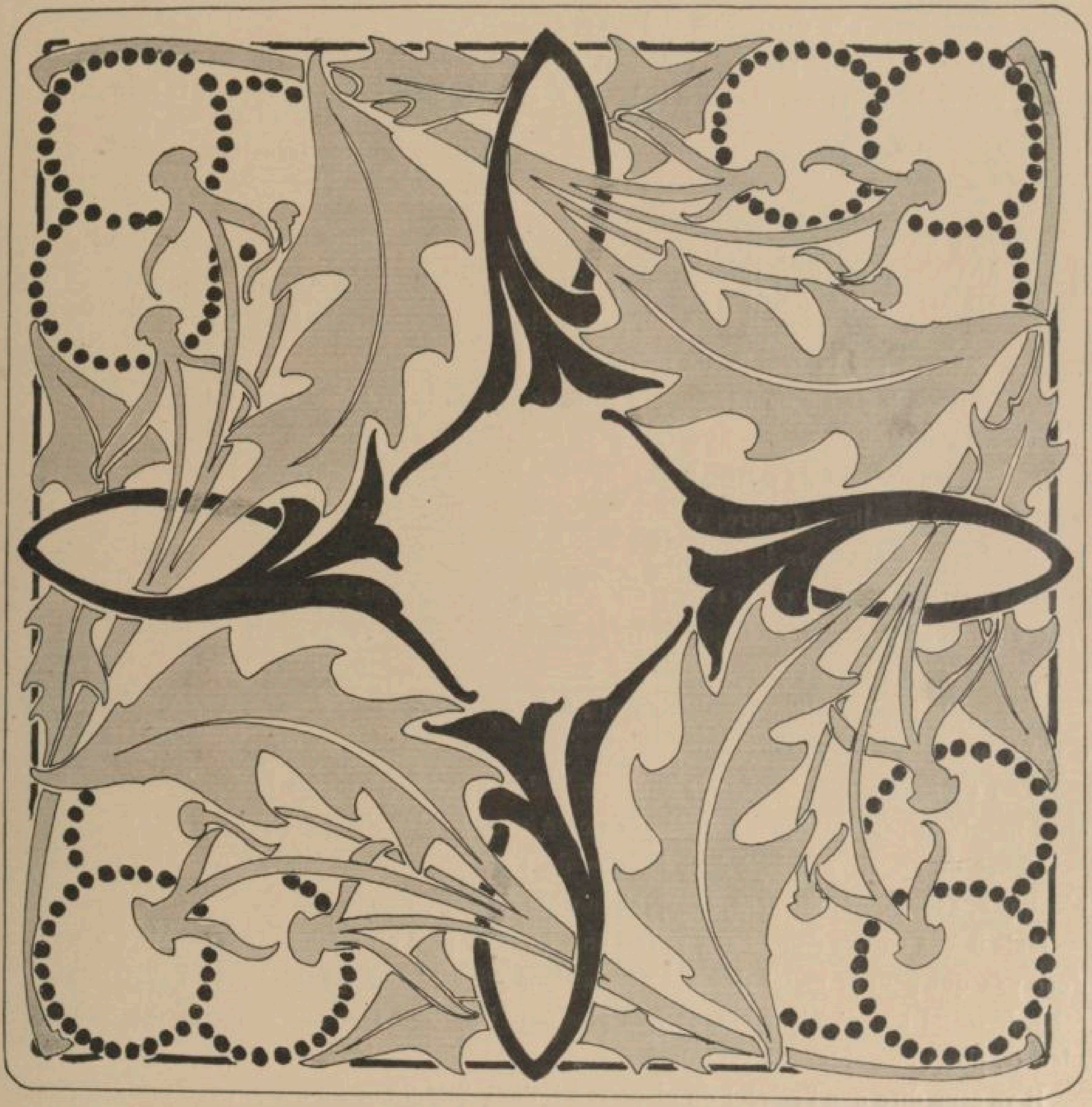
Nous avons dit que la souplesse du cuivre, même mince, était sensiblement moindre que celle de l'étain; nous ajouterons à cette observation que le cuivre mince est cassant, exagérant encore, de ce défaut, la difficulté du modelage.

En tant que travail dans l'opération dite « repoussage en dessus », le cuivre se modèle

comme l'étain ; moins les quelques inconvénients inhérents à sa matière que nous signalâmes.

On pourra se servir d'outils plus résistants, en rapport.

Nous ne répéterons point la manière de décorer le métal selon le repoussage en dessus, commune à l'étain et au cuivre mince, et pourtant voici un mode autre assez pratique : le des-



Pl 22. — DESSUS DE BOITE A ORNER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, ETC.
(*D'après Roux.*)

sin ayant été décalqué à l'aide de papier gras sur le cuivre mince, on pose le métal sur une plaque de caoutchouc, de liège ou de feutre et, au lieu d'enfoncer le fond en débutant (« repoussage en dessus » de l'étain), on creuse, au contraire, les *reliefs* en les enfonçant avec le modeleur.

Après quoi, la feuille de métal étant retournée, on abaisse le fond tout à l'entour des reliefs.

Nota : Il y a deux sortes de cuivre, le cuivre jaune et le cuivre rouge.

On découpe le *cuivre mince* avec des ciseaux ordinaires, mais avec plus d'effort nécessairement que pour l'étain.

L'étain et le cuivre doivent être roulés, avant le travail, autour d'un morceau de bois ou de carton cylindrique, afin d'éviter de fâcheuses cassures.

Le cuivre, comme le plomb, contenant des sels vénéneux, le praticien devra, durant le travail, éviter de porter ses mains à la bouche, et il les lavera soigneusement la tâche aussitôt achevée.

CUIVRE EN FEUILLES ÉPAISSES FRAPPÉ AU MARTEAU

Pour découper un morceau dans la matière, vu sa dureté, on emploie le ciseau à froid que l'on enfonce au marteau, par petits coups donnés le long d'un trait de crayon tracé à l'avance sur la feuille de métal.

On décalque le dessin en interposant entre ce dessin et le métal une feuille de papier gras, et le report s'obtient en repassant soigneusement chacun des traits du dessin.

Il s'agit maintenant de mettre le dessin en relief : plaçons à cet effet le morceau de métal sur un support moelleux (feutre, caoutchouc, liège, drap épais, cuir, etc.) et, tout autour des motifs à bossuer, abaissons le fond.

Dans cette opération, on se sert d'un *planoir*, tenu, comme les matoirs, entre le pouce et l'index de la main droite, on frappe ensuite des coups assez fermes sur le planoir avec un marteau, aussi régulièrement que possible.

Lorsque le fond est bien régulièrement abaissé à l'entour du motif à faire saillir, le relief est obtenu.

Nous avons dit que le planoir était semblable au matoir, moins le dessin que ce dernier outil imprime; par conséquent, le fond exécuté avec le planoir est impersonnel.

L'effet du matoir employé dans l'action de l'abaissement du fond en place de planoir, est identique, avec, naturellement, l'empreinte d'un dessin en plus.

Mais il faut encore donner aux reliefs une hauteur plus ou moins considérable ; n'oublions donc pas que pour le métal dur nous travaillons pour le repoussage, après l'abaissement du fond, le métal tourné à l'envers, et que plus nous insistons avec nos coups de marteau sur le planoir, plus nous obtenons de relief.

Il va sans dire que l'emploi du planoir, ici, dans l'intérieur du dessin, est exclusif puisque impersonnel, ce n'est que pour les fonds que le matoir et le planoir peuvent être indifféremment employés.

Revenons donc à notre travail, dont nous venons d'accentuer çà et là, spirituellement, les reliefs (le métal présenté à l'envers); il est nécessaire maintenant, après cette opération, pour que le fond redevienne plan, de retourner ensuite à l'endroit la plaque de métal, pour égaliser ce fond. On cisèle, grave et incise, naturellement à l'endroit.

Pour empêcher que, sous les coups de marteau exprimés par le planoir, la matière ne vibre et ne rebondisse, il est préférable de la clouer aux quatre extrémités contre le support.

A ce propos, le support sur lequel repose la couche moelleuse intermédiaire devra être rigide, et, lorsque l'on détaillera le cuivre à l'aide du ciseau à froid (opération décrite au début de la pratique du métal épais), on sacrifiera à cet effet une planche, une pierre plane contre lesquelles le métal sera débité sans occasionner de dommage. On bourre le cuivre à la façon de l'étain.

Observation importante : le cuivre et l'étain en feuilles épaisses, se traitent de la même manière, c'est-à-dire que la frappe au marteau est essentielle, quand on ne peut modeler autrement ces deux métaux en feuilles.

Reste maintenant à patiner l'œuvre, si nous désirons toutefois modifier l'aspect naturel, ce qui, en certains cas, n'est pas indispensable.

Nous renvoyons le lecteur, pour ce dernier soin, à la patine du cuivre décrite au chapitre XII.

APPLICATION DE L'ÉTAIN ET DU CUIVRE EN FEUILLES MINCES ET ÉPAISSES

Nous terminerons la première partie de la métalloplastie : *Métal en feuilles minces : étain et cuivre gravés et repoussés, cuivre et étain en feuilles épaisses frappés au marteau*, par une courte énumération des objets exécutables selon la manière que nous venons de voir :

Liseuses, *buvards*, *albums*, *reliures*, *baromètres*, *thermomètres*, *paravents*, *écrans*, et tous meubles de fantaisie, *caisses*, *coffres*, *dessus de brosses*, *cadres de tableaux*, *de photographies et de glaces*, *soufflets* de fantaisie et en général les bibelots usités dans la maroquinerie.

Nous parlerons aussi des multiples combinaisons d'agrément du bois pyrogravé ou non, avec le cuir, ainsi que de l'alternance artistique du cuivre et de l'étain, nous étudierons en somme les différents jeux de ces matières entre elles enjolivées encore de clous décoratifs (voir *l'Art cloutaire*), de pierres de couleur, etc.

Mais, auparavant, nous épuiserons notre matière et, en traitant de la deuxième et dernière partie qui clôt l'énonciation gracieuse du métal, nous donnerons, au début du chapitre suivant, quelques conseils relatifs au montage de l'étain et du cuivre en feuilles ; après quoi, nous terminerons par la façon de décorer des objets massifs, tout préparés à cet usage, laissant le soin au chapitre XII de renseigner le lecteur sur les patines qui conviennent à l'étain et au cuivre.

CHAPITRE XI

Manière de monter soi-même des objets avec des feuilles d'étain et de cuivre épaisses ou non, traitées selon la première partie examinée au chapitre précédent. — Quelques conseils d'adaptation de l'étain et du cuivre, notamment au cuir. — L'étain et le cuivre incrustés. — Deuxième partie : L'étain et le cuivre massifs gravés et repoussés.

On peut procéder par soi-même au montage des objets exécutés à l'aide du métal en feuilles, si toutefois l'on ne désire point avoir recours à l'homme du métier.

Le montage, ici, est plus rudimentaire et moins délicat que pour le cuir, le bibelot à terminer étant plus simple, son « habillage », d'autre part, ne nécessitant ni opération de couture ni « façon » professionnelle.

Il suffit enfin, dans le montage qui nous occupe, de cacher habilement l'artifice de l'étain ou du cuivre mous, sur une des faces, particulièrement, d'un support ou carcasse, qui fera illusion du métal plein.

La légèreté des feuilles d'étain sculpté permet en général toutes les fantaisies de décor, d'autant mieux que ces feuilles peu épaisses, peuvent être ajourées sans effort.

Même manière de traiter le cuivre et l'étain résistants, mais cette fois avec un ciseau à froid enfoncé au moyen du marteau.

Nous avons précédemment indiqué quelques menus objets convenant davantage à l'application de notre matière ; indiquons maintenant les diverses manières du montage, suivant le mode de support ou carcasse employé.

Nous citâmes au passage le délicat moyen d'adhérence au bois offert par les clous d'art : l'étain ou le cuivre préalablement percé avec un poinçon aux endroits où passera le clou, cachera parfaitement le bois-support et, grâce à la fantaisie spirituelle du dessin cloutaire, l'objet décoré brillera doublement.

Mais cette application avantageuse ne s'adresse guère qu'au bois et à la rigueur au carton épais ; d'autre part, il convient plutôt à l'habillage des objets de certaine dimension (coffrets, caisses, soufflets, paravents, etc.), et la matière-support, lorsqu'elle est en verre, en porcelaine, nécessite naturellement un système approprié.

La colle forte, seccotine ou autre, conviendra parfaitement dans ce dernier cas.

En dehors de la colle, nous ne voyons guère à recommander, pour fixer le revêtement

métallique, que les clous rivés, c'est-à-dire ces clous particulièrement employés dans la papeterie pour réunir des feuillets de papier entre eux, ces clous qui se terminent par deux lames plates que l'on rabat à droite et à gauche après l'introduction dans les feuillets du papier.

Mode à retenir également pour assembler l'étain ou le cuivre au cuir : les trous où passeront les clous rivés seront perforés à l'avance dans les deux matières.



Pl. 23. — MOTIF POUR ASSIETTE OU DESSUS DE BOITE A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Caduff.*)

A la rigueur même, rien qu'en repliant l'étain ou le cuivre mous, et en le pinçant fortement avec les doigts sur un objet rigide quelconque, le métal tient suffisamment ; ne point oublier, surtout, de réserver à chaque fois, sur le bord des travaux en question, une lisière ou bordure destinée à être repliée sur les côtés de l'objet-support ; cette lisière, outre sa nécessité dans l'« habillage », empêche aussi le glissement.

En résumé, étant donnée ici la souplesse du métal, celui-ci ne peut point se passer du métal rigide, mais aussi songez que la moindre tuile peut devenir un joli plateau, que le moindre tuyau fermé à sa base réalise, aussitôt habillé d'étain ou de cuivre, un artistique porte-parapluie, et une brique un presse-papiers original !

Et encore tel cendrier, telle assiette au décor vulgaire, en prêtant seulement leur forme, se métamorphosent immédiatement en un objet de haut goût.

Vous remarquerez que, pour l'adhérence des métaux, dont nous parlâmes, soit au bois, soit au cuir ou au verre, nous ne prononçâmes pas le mot de *soudure*.

Nous pensons que cette opération serait inutile après les moyens pratiques spécialement envisagés ; cependant, il sera loisible au praticien de charger de ce soin un plombier ou un bijoutier, suivant l'importance de l'objet.

Pourtant, la soudure sera de préférence employée à l'achèvement de l'habillage des objets cylindriques, vases, pots, manches de parapluie, etc.

Recommandation générale pour ce qui concerne l'opération de l'habillage : le métal sera échancré aux angles des supports carrés, et dans toute son étendue lorsqu'il tapissera des circonférences : assiettes, plats, etc.

Les endroits où l'échancrure est nécessaire s'indiquent d'eux-mêmes, au surplus, par le plissement du métal.

Masquer les replis du métal visibles au verso de l'objet monté, en collant de la soie ou du satin, du papier même, entre ce verso.

LE MÉTAL INCRUSTÉ

Nous avons vu les clous et la colle employés pour l'adhérence du métal aux supports, bois, verre, porcelaine ; nous ajouterons encore, pour l'intérêt artistique de l'effet renouvelé, le velours de lin par exemple et les peluches qui forment des fonds harmonieux changeant agréablement du bois ou du cuir comme application du métal.

Avoir soin, lorsque l'on applique le métal découpé, que les bords de celui-ci soient bien nets, et biseauter légèrement ces bords à l'aide du modeleur afin de les rendre plus aptes à l'effet d'incrustation.

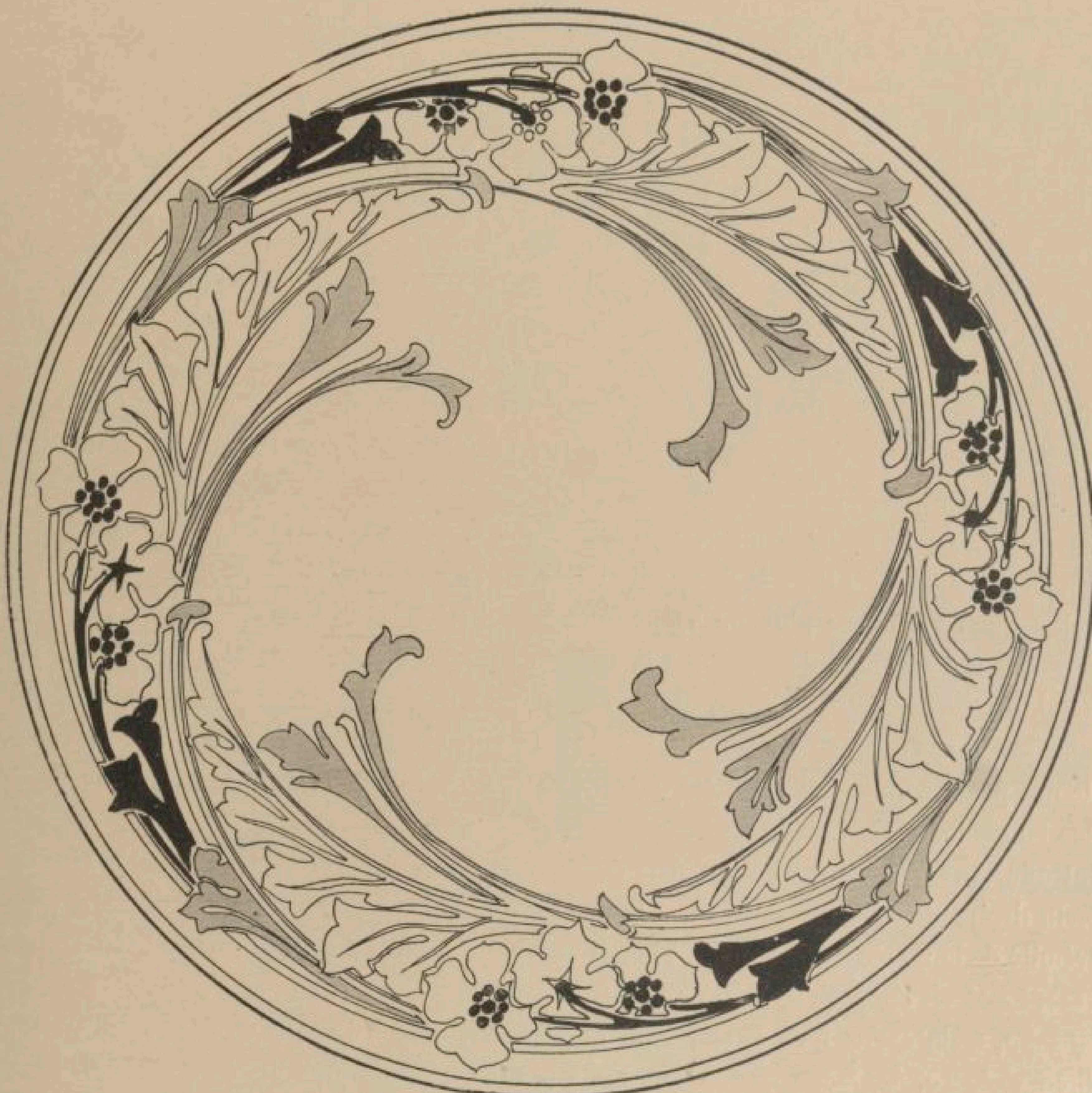
Le métal découpé sera patiné avant d'être collé sur le support, on pourra aussi le clouer, lorsqu'il s'agira du bois, à l'aide de petits clous, invisibles, c'est-à-dire ne jouant pas l'aspect décoratif spécial aux clous d'art.

Pour relier intimement la matière incrustée au bois ou au cuivre, voire même au carton, ou métal sur métal, il suffira d'exécuter un trait sertisseur sur la lisière de l'incrustation, à cheval à la fois sur le fond incrusté et sur cette incrustation.

Il nous reste à parler maintenant de la manière d'encastrer, dans le métal, des pierres précieuses ou en verre de couleur. Ce dernier genre réussit surtout lorsqu'on l'emploie sans exagération.

Il s'agit tout simplement d'enlever, en la découpant avec un canif, la place dans laquelle reposera la pierre de couleur.

Cette place sera généralement plus petite que la pierre à y encastrer, car on rabattra, après



Pl. 24. — MOTIF D'ASSIETTE, DE DESSUS DE BOITE, A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

D'après Mulier.)

l'avoir échancré en manière de griffes, le métal dans lequel s'insérera la pierre en forçant légèrement.

La place où se posera cette pierre aura été préalablement garnie d'une goutte de colle forte.

DEUXIÈME PARTIE

L'étain et le cuivre massifs.

Nous voici arrivés à la pratique de la décoration des objets exécutés en étain ou en cuivre, c'est-à-dire massifs.

On comprendra qu'ici la méthode de travail est différente du modelage à la main précédent, puisque la matière résistante ne permet pas de donner des reliefs avec le modeleur et même que, le plus souvent, le passage de la main est impossible (vases à long col, amphores, cornets, etc.) rendant ainsi le travail de modelage impraticable, le métal fût-il mou !

Examinons donc les deux méthodes employées pour la décoration des objets en étain massif.

L'étain servira de base à nos explications, et le travail du cuivre, de l'or, de l'argent, etc. sera en même temps enseigné au lecteur, puisque la manière de repousser le métal massif, on le sait, est identique pour tous les métaux communs et précieux.

Il y a deux manières de repousser le métal : la première nécessite l'emploi d'un instrument appelé *rescingle*, la seconde ne se réclame que de la frappe au marteau.

La rescingle se compose d'une tige en acier, dont la base en forme de crochet est maintenue rigide ; l'extrémité de la tige, légèrement évasée, sert à recevoir les coups de marteau.

Selon que l'on frappe plus ou moins fort sur l'extrémité évasée de la tige en acier ou rescingle, la répercussion du crochet à la base de cet outil distend, en vibrant, plus ou moins le métal.

Mais prenons l'opération au début : achetons un vase d'étain à long col, par exemple, et aux flancs pansus. Notre décor a été décalqué à gros traits sur la surface sphérique produite par les larges flancs de l'objet.

Introduisons d'abord dans l'*intérieur* du vase la rescingle avec la main gauche, tandis que la main droite tient le marteau, et, à tâtons si nous ne pouvons exactement voir, plaçons l'extrémité de la rescingle ou *crochet* à l'endroit correspondant au dessin marqué sur la surface du vase, l'endroit enfin qu'il s'agit de mettre en relief.

Ensuite, maintenons bien la rescingle et frappons dessus d'abord modérément, puis avec quelque violence, de façon que le *crochet*, vibrant avec une certaine force à l'intérieur du récipient, distende le métal jusqu'à exprimer le bossuage extérieur que nous désirons, à la place choisie du dessin.

Les saillies obtenues, retirer la rescingle et continuer le travail de la manière suivante : huiler soigneusement l'intérieur du vase avec un corps gras liquide quelconque, graisse ou huile secouée dans l'intérieur du vase, de manière à graisser celui-ci parfaitement et partout. Après quoi, remplir le vase de *ciment spécial* à base de résine, fondu au bain-marie.

Aussitôt refroidi dans notre récipient, le ciment spécial a acquis une solidité de pierre favorable, qui va nous permettre de continuer le travail.

Cette nouvelle phase de travail consiste à abaisser le fond, à le marteler, tout à l'entour du dessin en relief, grâce à la rescingle.



Pl. 25. — MOTIF DE DESSUS DE BOITE, PLATEAU, ETC., A EXÉCUTER EN CUIVRE, ÉTAIN, PYROGRAVURE, CUIR, ETC.

(D'après de Saisve.)

Pour cela, frapper avec le marteau sur le fond, maintenu d'une certaine rigidité par le ciment qui ne permet que le juste écrasement du métal, au moyen d'un planoir si l'on ne veut pas marquer d'empreintes sur le fond, ou d'un matoir au cas contraire.

On comprend alors que l'action d'abaisser le fond accentue le relief du dessin et précise la silhouette de ce dessin ; de même, la résistance du relief s'explique par le ciment consolidateur placé à l'intérieur du vase, derrière le motif enfin, et, si l'on enfonce un peu seulement le fond à la force du marteau, on saisit pourquoi celui-ci ne cède pas complètement.

Terminons enfin notre dessin par l'expression des détails, au milieu de la gravure, soit avec un canif, soit avec une pointe à graver, soit au burin si nous savons manier ce dernier instrument.

Notre tâche de décor achevée, il nous faut débarrasser notre vase du ciment qui le remplit. Voici comment on procède : placer le vase dans une casserole remplie d'eau chaude et laisser fondre le ciment au bain-marie. Aussitôt fluide, le ciment sera rejeté hors du vase avec d'autant plus de facilité qu'il n'adhère guère aux parois internes de celui-ci, à cause de l'huile qui le garnissait.

Nous avons terminé maintenant cette première manière de repousser les reliefs internes d'un objet métallique massif, la seconde et dernière est absolument pareille, moins l'emploi de la rescingle .C'est-à-dire que, dans la seconde manière, les reliefs doivent seulement leur aspect bossué au fond du métal qui seul a été abaissé. Les reliefs ici sont moindres, et cela se comprend, puisqu'ils n'existent que par comparaison. Mais la seconde manière, dite sans rescingle, est plus facile ; on verra par soi-même à choisir d'après sa propre commodité et son caprice.

Pour terminer cette deuxième et dernière partie, voici un tarif approximatif de quelques bibelots en étain massif, prêts à être décorés :

	Long.	Prix
Plat ovale uni (contours style Louis XV).	22 cm.	2 25
— —	26 —	5 »
— —	28 —	6 75
	Diamètre	
Plat rond uni (contours style Louis XV).	23 cm.	4 75
— —	24 —	6 50
Bonbonnières de 1 fr. 50 à 8 fr. suivant le diamètre.		

	Prix
Coquetier	» 60
Rond de serviette	» 60
Gobelet	1 20
Pichets, 10 fr., 14 fr., 16 fr., 18 fr. selon leurs dimension et forme.	
Légumier	16 »
Saucière	15 »

Pour remplir de ciment spécial un objet à double issue, comme un rond de serviette par exemple, on ferme une des issues de ce rond en le couchant sur une planche, tandis que l'on verse le ciment en fusion par l'autre orifice.

La planche en question aura été préalablement graissée, et le ciment aussitôt *pris* maintiendra suffisamment le rond entre la planche pour que la main puisse l'abandonner.

Le ciment spécial refroidit très rapidement ; pour maintenir le rond, garnir la main qui le tient avec un chiffon préservatif de la chaleur, car le liquide en fusion brûlerait terriblement les doigts. Aussitôt le ciment refroidi, détacher le rond de la planche, le ciment est captif à souhait pour le travail du repoussé.

On a grande chance de rencontrer des étains peu coûteux à la campagne, chez certains paysans ou dans des marchés à la ferraille.

CHAPITRE XII

L'art des patines de l'étain et du cuivre.

PATINES DE L'ÉTAIN L'étain offre la particularité d'être inoxydable ; fort heureusement, malgré que sa couleur très séduisante se suffise à elle-même, les moyens de patiner ce métal, naturellement réfractaire, se présentent nombreux selon les artifices employés.

La patine la plus simple de l'étain consiste à mater les reliefs du métal afin que ceux-ci se détachent « calmes » sur le fond brillant.

On se sert, pour cet effet, de ponce en poudre, passée au moyen d'un chiffon imprégné de cette matière, sur les reliefs.

La ponce usant l'épiderme comme vernie du métal, le mate ; l'opération contraire (motif brillant sur fond mat) est aussi jolie.

Si l'on désire mater les fonds ou les motifs du dessin, d'autre manière et réciproquement mater le dessin sur les fonds, on appliquera au pinceau, sur l'endroit à mater, de l'acide chlorhydrique pur, que l'on essuiera au bout de quelques minutes lorsque l'acide aura suffisamment bruni l'étain.

A défaut d'acide chlorhydrique, le sulfate de cuivre donne le même résultat.

L'effet rendu au moyen de ces deux derniers produits est des plus caractéristiques, car, outre l'ombre ou matité exprimée, on observe une cristallisation du métal, analogue à celle du givre qui se dépose sur nos vitres pendant l'hiver : c'est un moiré métallique charmant.

Toutefois, malgré la curiosité des procédés de patine susdits, nous réservons nos préférences à la *patine ancienne*, par exemple, qui donne à l'étain l'aspect très artistique du vieil argent.

Versez quelques gouttes de patine ancienne dans une soucoupe et promenez un linge imbibé de cette liqueur sur la surface entière de votre étain modelé, après quoi, avec un chiffon sec, effacez soigneusement vos reliefs seulement. Qu'arrive-t-il ? Vos creux, os cernures, etc. gardent une coloration grisâtre très séduisante, en même temps que tout l'ensemble, y compris les reliefs, restera mat, simulant à merveille le vieil argent.

Certains praticiens emploient avec succès une autre patine dont les résultats sont également satisfaisants, bien que fugitifs ; c'est la *patine noire* que l'on peut préparer soi-même en mêlant de l'essence de térébenthine avec du noir de fumée, de manière à obtenir une pâte ni trop liquide ni trop épaisse.

Le mode d'application de la patine noire est semblable au précédent.

Ces deux produits (patine ancienne et noire) constituent, en somme, les éléments particulièrement propres à l'enjolivement de l'étain ; pourtant la ressource des verres colorés et des poudres de bronze mérite d'être signalée.

Avec les vernis gras, on pourra imiter l'émail en appliquant au pinceau une ou plusieurs de ces teintes (à la rigueur, les laques ou les couleurs à l'huile transparentes, c'est-à dire les couleurs *n'obstruant pas la lumière lorsqu'on les applique sur une vitre*, peuvent être encore employées délayées avec du siccatif) et, si un ton uni ne convient pas, en essuyant après coup le vernis avec un linge imbibé d'essence de térébenthine on ôtera, par places, la couleur, de manière originale : celle-ci ne restant qu'à certains endroits, particulièrement dans les creux, sera d'un riant effet.

Nous conseillons en dernier lieu l'application non moins savoureuse des poudres de bronze

Ces poudres : bronze or pâle, or foncé, argent flore, bleu, vert émeraude et carmin, etc., ont l'avantage de donner l'apparence des oxydes à l'étain.

Pour appliquer ces poudres, en délayer une pincée dans un godet où vous verserez quelques gouttes de vernis ou de gomme arabique de manière à obtenir une bouillie un peu épaisse, puis, à l'aide d'un pinceau, vous enduirez légèrement la surface entière de votre feuille d'étain modelé. Après quoi, sans attendre que cette préparation soit sèche, agir comme précédemment lorsqu'il s'agissait des vernis, c'est-à-dire ôter le dépôt métallique sur les reliefs avec un chiffon enduit d'essence de térébenthine, frotter fortement jusqu'à obtenir l'effet désiré, et lorsque cela sera sec, votre objet offrira toute résistance.

Par cette adjonction de la couleur, nous terminons l'art de patiner l'étain, pratiquement, selon la métalloplastie.

PATINES DU CUIVRE

A l'encontre de l'étain rebelle, le cuivre se prête admirablement au caprice des oxydes, c'est dire les nuances de transformation de ce métal, innombrables et, celles-là, naturelles.

Le feu, l'humidité, l'air, se chargent du soin prestigieux de modifier l'aspect du cuivre, tour à tour, selon notre caprice et malgré nous...

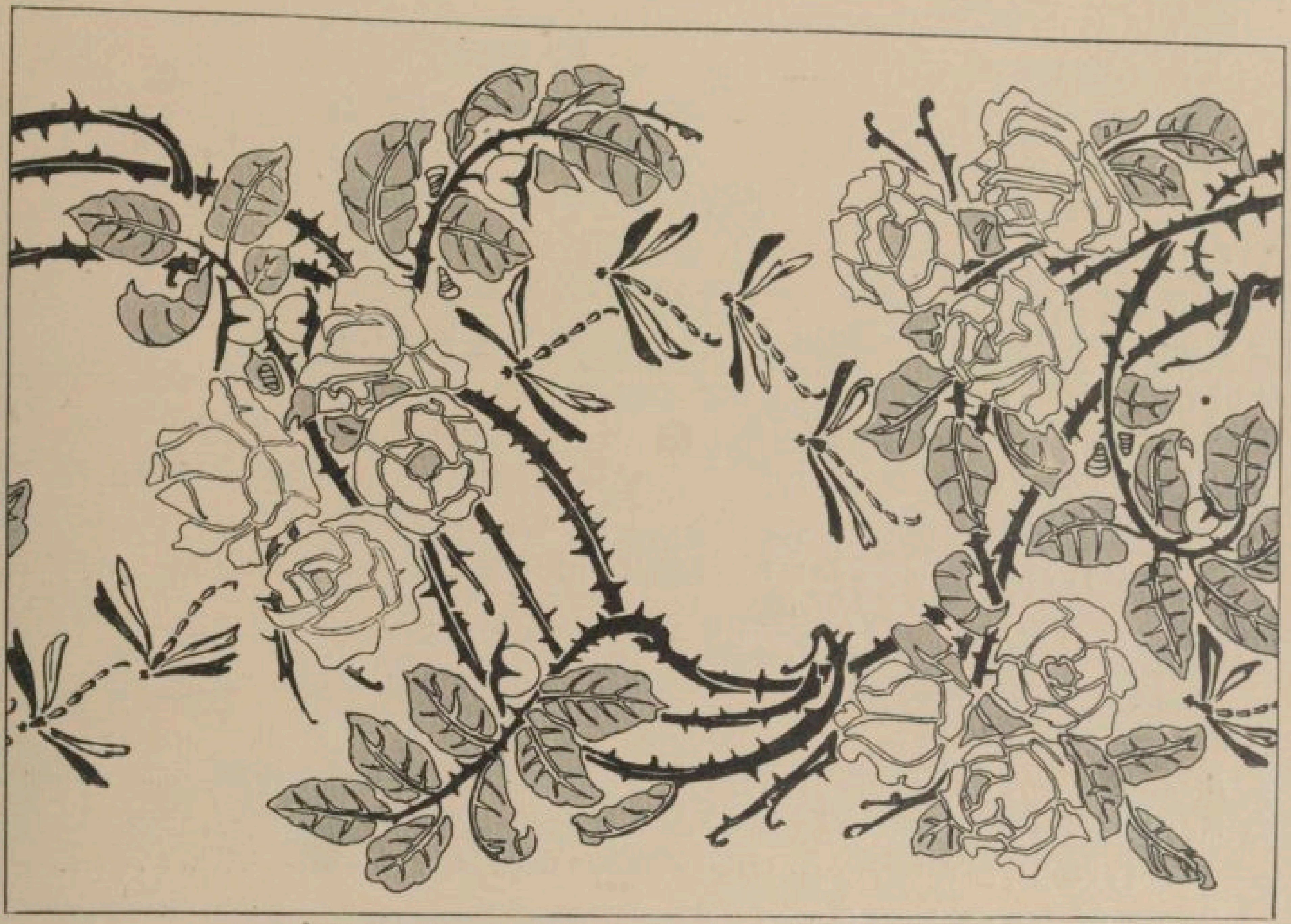
En première ligne des mutations inhérentes au cuivre, sous les influences que nous allons dire, il importe de signaler la patine vert-de-gris, facilement et naturellement obtenue.

On sait combien l'eau de mer attaque le cuivre favorablement à l'œil, la coque de nos vaisseaux cuirassés de ce métal, d'un vert bleu si admirable, en est la preuve, il nous est donc loisible de remplacer les effets de « l'onde amère » par une poignée de vulgaire sel de cuisine arrosé de vinaigre coupé d'eau.

Nous avons maintes fois observé encore les traces de vert-de-gris laissées sous nos chandeliers de cuivre sous la coulée de la bougie. On sait en effet l'oxydation caractéristique produite par les matières organiques, huile, graisse, etc.

Indépendamment de l'onction graisseuse révélée par nos chandeliers inspirateurs, nous allons indiquer les moyens de remplacer l'action de l'eau de mer si suggestive.

Former une bouillie en mêlant du sel gris et du vinaigre coupé d'eau, déposer au pinceau cet amalgame sur la feuille de cuivre et deux jours après, lorsque vous débarrasserez de son enduit le métal en question, il apparaîtra merveilleusement vert-de-grisé, il ne vous restera plus ensuite qu'à essuyer très fortement le ton vert harmonieux en question, afin que seuls les creux, les cernures, les traits profonds, gardent le précieux ton émeraude.



Pl. 26. — MOTIF DE DESSUS DE PLATEAU A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, PYROGRAVURE, PEINTURE, AU POCHOIR, ETC.

(*D'après Tirel.*)

Au surplus, le chlorhydrate d'ammoniaque coupé de plus d'une moitié d'eau, passé au pinceau, vous rendra le même service avec une peine moindre.

Autre moyen dont l'effet est très artistique, surtout parce qu'il donne l'illusion de la patine ancienne des objets retrouvés au cours de quelque fouille : enterrer l'objet à patiner dans un coin de jardin, ou au fond d'une jardinière à environ 50 centimètres, selon l'importance de l'objet, et arroser fréquemment le lieu de l'enfouissement avec du chlorhydrate d'ammoniaque coupé d'eau. Quelques jours après, déterrer l'objet (si l'on attend quelques mois l'effet est supérieur), qui apparaîtra alors artistiquement ravagé et défiguré comme par les siècles.

Le rouge vénitien est donné au cuivre de la manière suivante : préparer une bouillie de chlorhydrate d'ammoniaque et d'eau, barbouiller entièrement l'objet de cet amalgame, de façon à déposer une croûte un peu épaisse. Deux jours après, environ, débarrasser l'objet de cet enduit en ayant soin de laisser çà et là des épaisseurs de vert-de-gris.

Ces épaisseurs sont représentées par des croûtes de chlorhydrate d'ammoniaque plus ou moins épaisses, que vous essuierez en certains endroits seulement, spirituellement.

Après quoi, passer en deuxième couche sur l'objet un mélange d'eau et de sulfate de fer, — mélange d'une précision à chercher en tâtonnant. Lorsque cette deuxième couche aura été posée, l'objet apparaîtra fluorescent, rouge vénitien.

Les vapeurs de soufre, au-dessus desquelles vous tiendrez durant quelques minutes votre métal, vous donneront des tons irisés admirables. Pratiquer cette dernière opération, toutes fenêtres ouvertes, en tenant le visage aussi éloigné que possible des vapeurs de soufre.

Avec l'acide acétique ou vinaigre, étendu d'eau toujours, on obtient des violets noirs étranges, toutes sortes de tonalités imprévues, curieuses et belles.

Terminons maintenant, par quelques formules d'emploi facile à l'usage du lecteur désireux de pousser plus à fond les transformations artistiques du cuivre.

Bronzage du cuivre : faire bouillir l'objet à patiner dans la solution suivante pendant un quart d'heure :

Vert-de-gris pulvérisé . . .	500 grammes.	Vinaigre fort	160 grammes.
Sel ammoniac	8 —	Eau	2 litres.

L'opération s'exécute dans une casserole de cuivre non étamée.

Bronze vert : enduire l'objet de la bouillie suivante :

Acétate de cuivre	50 grammes.	Carbonate d'ammoniaque. .	150 grammes.
Crème de tartre.	50 —	Vinaigre.	1 litre.
Chlorure de sodium	50 —		

Sécher à l'eau deux jours environ.

Bronze ordinaire : appliquer au pinceau une bouillie claire composée de sanguine, de plombagine mouillées d'eau. Sécher au feu doux l'objet ainsi revêtu de cette bouillie et le brosser ensuite doucement : l'objet, se débarrassant inégalement de son enduit, apparaîtra curieux et rare.

Bronze rouge : employer le rouge d'Angleterre (colcotar ou rouge à polir) au lieu de sanguine et de plombagine.

Mais bornons-nous à nos modestes conseils en vue des résultats exclusivement propres à l'amateur.

Pour conserver davantage la beauté du travail, on peut le vernir ou l'encaustiquer, avec des produits courants ; cette précaution, toutefois, n'est point essentielle.

Ici encore, puisqu'il s'agit de patines, nous conseillons leur emploi rationnel et mesuré, en respectant encore la beauté essentielle de chaque métal.

Ne confondons pas non plus la sculpture d'étain repoussée selon les procédés que nous venons d'enseigner avec la poterie d'étain des temps passés obtenue par la fonte coulée dans des moules ; de même sachons discerner un objet de cuivre moderne ou ancien, estampé à la machine, frappé à la main ou traité au moyen de la galvanoplastie et du tour. La métalloplastie se cantonne en sa sphère, sa beauté d'énonciation est simple, les mots pour la dire doivent être mesurés. Ce sera la conclusion de l'art d'agrément que nous venons de décrire.

CHAPITRE XIII

La galvanoplastie. — L'art de décorer atistiquement le plâtre à la main.

Avant d'aborder les procédés de la décoration artistique du plâtre à l'aide de la peinture ou des enduits métalliques appliqués à la main, nous devons dire quelques mots de la galvanoplastie, opération mécanique des plus séduisantes.

La décoration artistique du plâtre, qui, en outre des imitations de l'ivoire, du bois, de la faïence, comprend encore celle du bronze, de l'cr et de tous métaux, voisine dans notre pensée avec la galvanoplastie ou art de métalliser : voici pourquoi ces deux pratiques vaguement parallèles se trouvent réunies au présent chapitre.

LA GALVANOPLASTIE

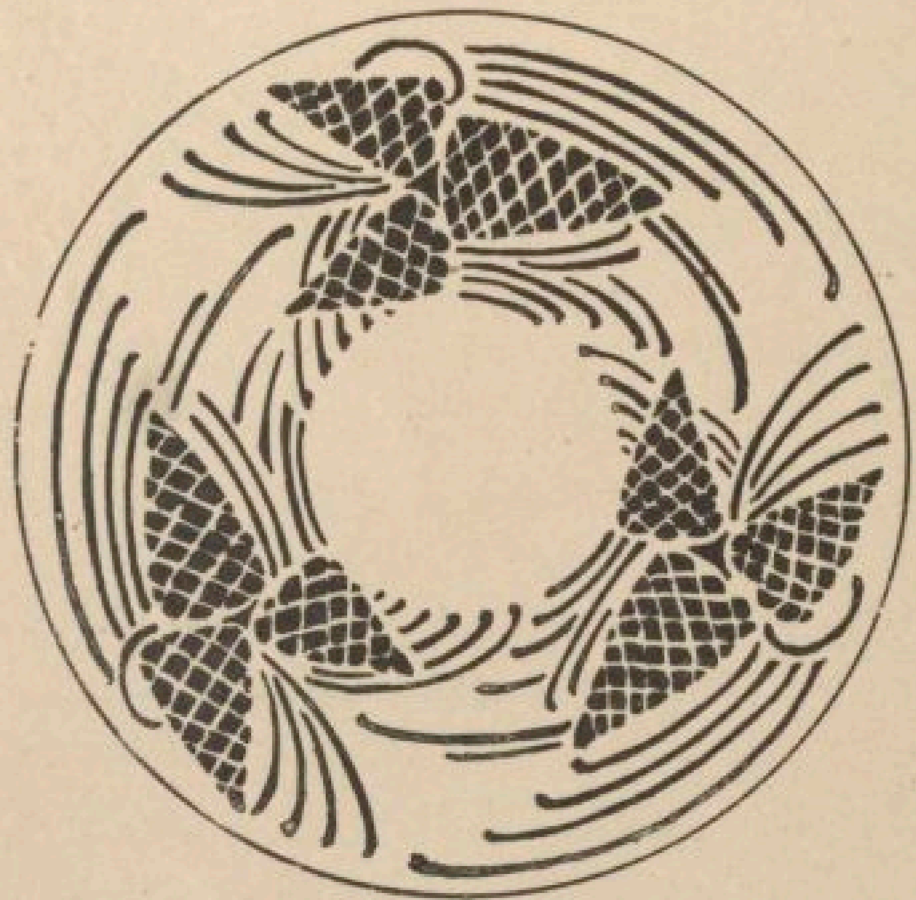
La galvanoplastie est l'art d'obtenir un dépôt métallique de cuivre sur un objet que l'on a plongé dans un bain salin de ce dernier métal.

Le principe de cette pratique repose sur ce fait que, si la combinaison chimique d'un métal avec un acide (appelée sel) est maintenue en dissolution dans l'eau et que le bain ainsi constitué soit traversé par un courant électrique, ce sel est décomposé en ses deux éléments. L'acide se porte sur l'électrode (ou point par lequel le courant pénètre) en relation avec le pôle positif de la pile, tandis que le métal se rend sur l'électrode négative, en vertu de ce principe que, lorsqu'un sel est traversé par un courant, ce sel est décomposé et le métal toujours emporté dans le sens du courant. Or, si l'électrode est un simple fil, le métal se dépose à l'extrémité, s'y masse à l'état de molécules ou de particules extrêmement petites qui se réunissent, se soudent les unes aux autres et forment bientôt une masse compacte de métal absolument pur.

Mais si, au lieu de laisser l'extrémité libre de l'électrode négative plonger dans le bain, on la termine par un objet métallique ou rendu métallique, le sel chimique s'amasse sur cet objet et en reproduit très fidèlement les moindres reliefs et tous les creux.

Après un certain temps, quand on sépare la couche de métal déposée, on obtient une reproduction exacte et inverse de l'objet original, c'est-à-dire que les parties en creux sur ce dernier sont en relief sur l'épreuve et *vice versa*.

D'après ce qui précède, on voit que la pratique de la galvanoplastie se compose de deux opérations distinctes : 1° la préparation du moule ou empreinte des objets à reproduire ; 2° le



Pl. 27. — MOTIF DE PLAQUE DE CUIVRE AJOURÉ
(*D'après Faguet.*)

dépôt du métal dans ce moule. La première est la plus délicate, et celle d'où dépend le succès du « modelage » électrique.

Les différentes substances qui servent à prendre les empreintes sont la cire, la gélatine et surtout la gutta-percha, substance particulièrement parfaite.

Solide à froid, elle devient molle et plastique à 50 degrés, imperméable et inattaquable à l'eau, aux solutions alcalines et aux acides étendus, la gutta prend et conserve fidèlement les empreintes après refroidissement.

Nous conseillons donc exclusivement à l'amateur l'emploi de cette matière pour la confection de ses moules.

Sans nous arrêter au mode de moulage dit à la presse, qui nécessite une installation coûteuse, nous parlerons du simple moulage à la main.

PRÉPARATION DU MOULE

Moulage à la main. — Chauffer le morceau de gutta au bain-marie, c'est-à-dire dans l'eau chaude. Lorsque la matière a pris un degré de mollesse convenable, la façonner en plaque, puis appliquer dessus l'objet que l'on veut mouler en le soumettant à une pression suffisante pour que toutes ses parties s'impriment sur la gutta. Le pétrissage se fait avec les doigts huilés.

Quand la gutta est refroidie, il faut séparer le type à reproduire de la matière, opération aisée lorsque celui-ci est métallique, soit une médaille par exemple, mais si l'on opère sur une gravure sur bois, sur un plâtre, sur un sujet de terre cuite, la gutta y adhère et l'on est exposé à ne pouvoir les séparer sans déchirure.

On obvie à cet inconvénient en déposant sur l'objet à reproduire, à l'aide d'une brosse douce, une légère couche de *plombagine* ou *graphite*, substance que l'on trouve dans le commerce en poudre extrêmement fine.

Pour en revenir à l'action de démouler, il est de toute utilité de marquer par des repères les points les plus saillants, pour éviter les déchirures qui se produiraient inévitablement, si l'on tirait sur le moule à contresens. Le moule doit être débarrassé de ses parties inutiles avec une lame tranchante et détaché avec grand soin de l'objet auquel il adhérait.

A l'effet d'obtenir une gutta-percha plus rapidement fusible, on mélangera à cette matière, au tiers de son poids environ, du saindoux, du suif ou de la cire.

Faire fondre l'amalgame et le remuer au moyen d'une spatule ou d'une simple baguette de

bois ; aussitôt fondue, retirer la pâte et la verser dans une terrine d'eau froide, la pétrir, la malaxer en tous sens sur une plaque de métal, de porcelaine ou de marbre, finalement, l'aplatir en feuilles épaisses au moyen d'un rouleau de bois.

Cette opération relative à l'amélioration de la matière naturelle, n'est au reste point obligatoire.

Mais revenons au travail galvanoplastique : supposons que le sujet à reproduire est une médaille, le moule aussitôt obtenu de la manière précédemment décrite, la médaille nous apparaît en creux et retournée.

Il reste alors à rendre ce moule conducteur, car la gutta étant un corps isolant ne pourrait transmettre le courant de la pile. Or, c'est encore à l'aide de plombagine que l'on communique au moule la qualité qui lui manque.

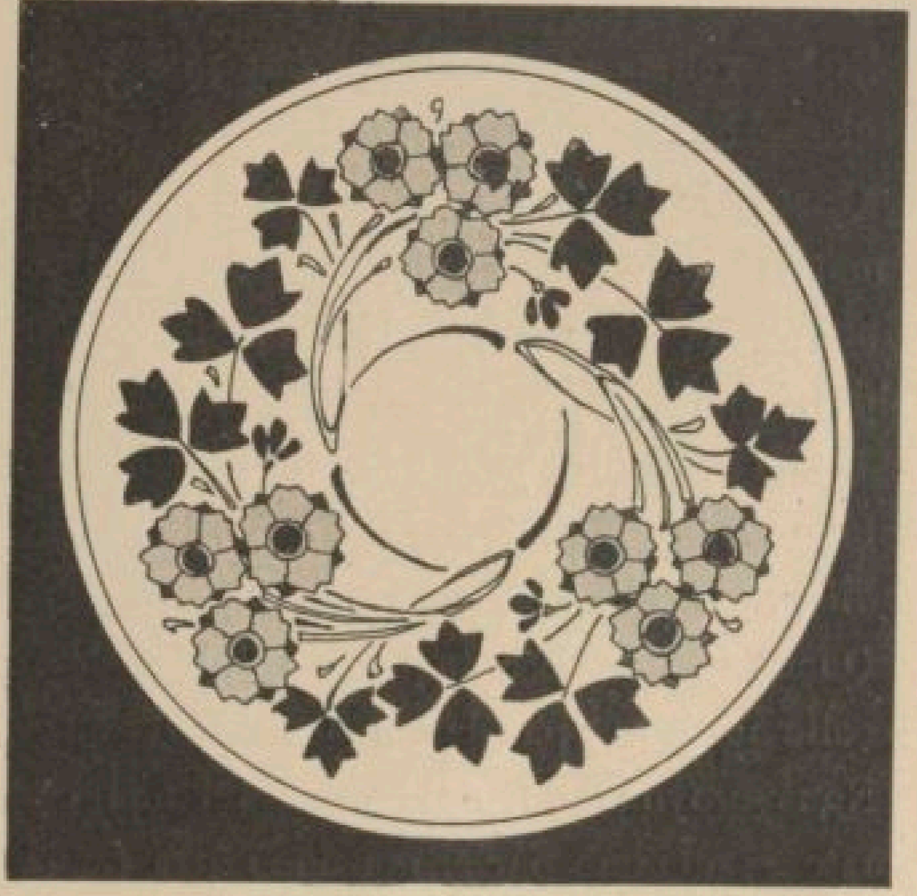
Pour cela, avec une brosse douce ou un chiffon, recouvrir de plombagine l'empreinte creuse partout où l'on désire un dépôt métallique ; puis, fixer à la plaque de gutta trois fils de cuivre, l'un destiné à la suspendre dans le bain, les deux autres servant à conduire le courant du premier fil sur l'empreinte plombaginée.

DÉPOT DU MÉTAL DANS LE MOULE

Nous allons maintenant décrire un appareil simple pour galvanoplastie ; cet appareil, qui constitue à lui seul la pile et la cuve électrolytique, conviendrait particulièrement à l'usage de l'amateur; l'appareil composé ne diffère en somme de l'appareil simple qu'en ce qu'il représente, séparés au lieu d'être réunis, le générateur qui alimente les bains et la cuve contenant les pièces à électrolyser.

Restons-en donc, pour la commodité et l'économie de nos travaux, au premier de ces dispositifs qui nous suffira pleinement.

L'appareil simple consiste en un récipient de forme cylindrique ou rectangulaire au-dessus duquel est disposée une tringle de cuivre reposant sur les bords de ce récipient. Lorsque l'on veut, avec cet appareil, faire une reproduction galvanoplastique quelconque de petite dimension, on remplit d'abord la cuve d'une solution de sulfate de cuivre (vitriol bleu) concentrée, et l'on dispose une lame de zinc amalgamée dans le vase poreux ou pile, qui est ensuite rempli d'eau additionnée de quelques gouttes d'acide sulfurique.



Pl. 23. — MOTIF DE CENDRIER, D'ASSIETTE, PLATEAU, ETC., A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, ETC.

(*D'après Robinet.*)

On réalise ainsi une pile à sulfate de cuivre dont le courant est suffisant pour obtenir un dépôt électrochimique de bonne qualité. Le

moule, ou la pièce à reproduire, plonge dans la dissolution de sulfate et se trouve suspendu à une tringle de laiton reposant sur les bords de la cuve et reliée à la tringle où est également suspendue la lame de zinc baignant dans l'eau acidulée du vase poreux ou pile.

Naturellement, ce dispositif peut être amélioré en augmentant, par exemple, le nombre des piles dans une cuve plus grande, les zincs de ces piles étant réunis et solidarisés par une tringle unique de laiton ; mais, nous le répétons, nous adoptons la simplicité pour la commodité et le résultat agréable du début.

On peut déposer aussi, dans le moule de gutta, le métal que l'on désire, soit de l'or ou de l'argent.

Mais décrivons notre bain économique : celui-ci devra être saturé de sulfate de cuivre, c'est-à-dire contenant de ce sel autant qu'il peut s'en dissoudre (à l'eau chaude) ; expliquons maintenant succinctement l'effet qui se produira dans ce bain, sous l'action du courant électrique.

Le sulfate de cuivre, non seulement sera décomposé, mais aussi l'oxyde de cuivre qui entre dans sa composition, lequel est réduit en oxygène et en métal. Or, par suite de cette double décomposition, l'acide sulfurique et l'oxygène mis en liberté se rendent au pôle positif tandis que le cuivre se porte au pôle négatif où il se dépose lentement sur l'empreinte métallique, y acquérant graduellement une épaisseur de plus en plus sensible.

En général, on obtient un dépôt d'une épaisseur de 1 millimètre à 1 millimètre et demi en vingt-quatre heures.

Nous voici arrivés à l'opération du démoulage ; celle-ci nécessite de grandes précautions, afin de ne pas compromettre l'épreuve en la courbant ou en altérant ses traits. Si le moule a été pris sur une médaille, comme nous l'avons dit, au moyen de gutta-percha, un simple effort, une carte glissée entre le moule et l'épreuve après que l'on aura enlevé à la lime les bavures du cuivre, opérera la séparation.

Si les reliefs et les creux sont plus prononcés, le moule et l'épreuve encore unis l'un à l'autre seront mis dans l'eau bouillante et la gutta, ramollie, se détachera facilement.

Quand le moule de gutta a servi à une ou plusieurs opérations, lorsqu'il est hors d'usage, la matière est reprise comme si elle était neuve et peut servir presque indéfiniment à d'autres moulages, ce qui explique la faveur dont cette matière, qui est cependant d'un prix élevé, est l'objet.

Il faut agiter les pièces le plus possible pour conserver le bain bien homogène. Une grande distance entre les anodes (pôle positif) et les cathodes (pôle négatif) produit un dépôt plus régulier, particulièrement lorsqu'il s'agit de métalliser de petits objets.

Quant à la manière de patiner l'objet de cuivre obtenu par les moyens que nous venons de dire elle ne diffère par des modes décrits au chapitre précédent.

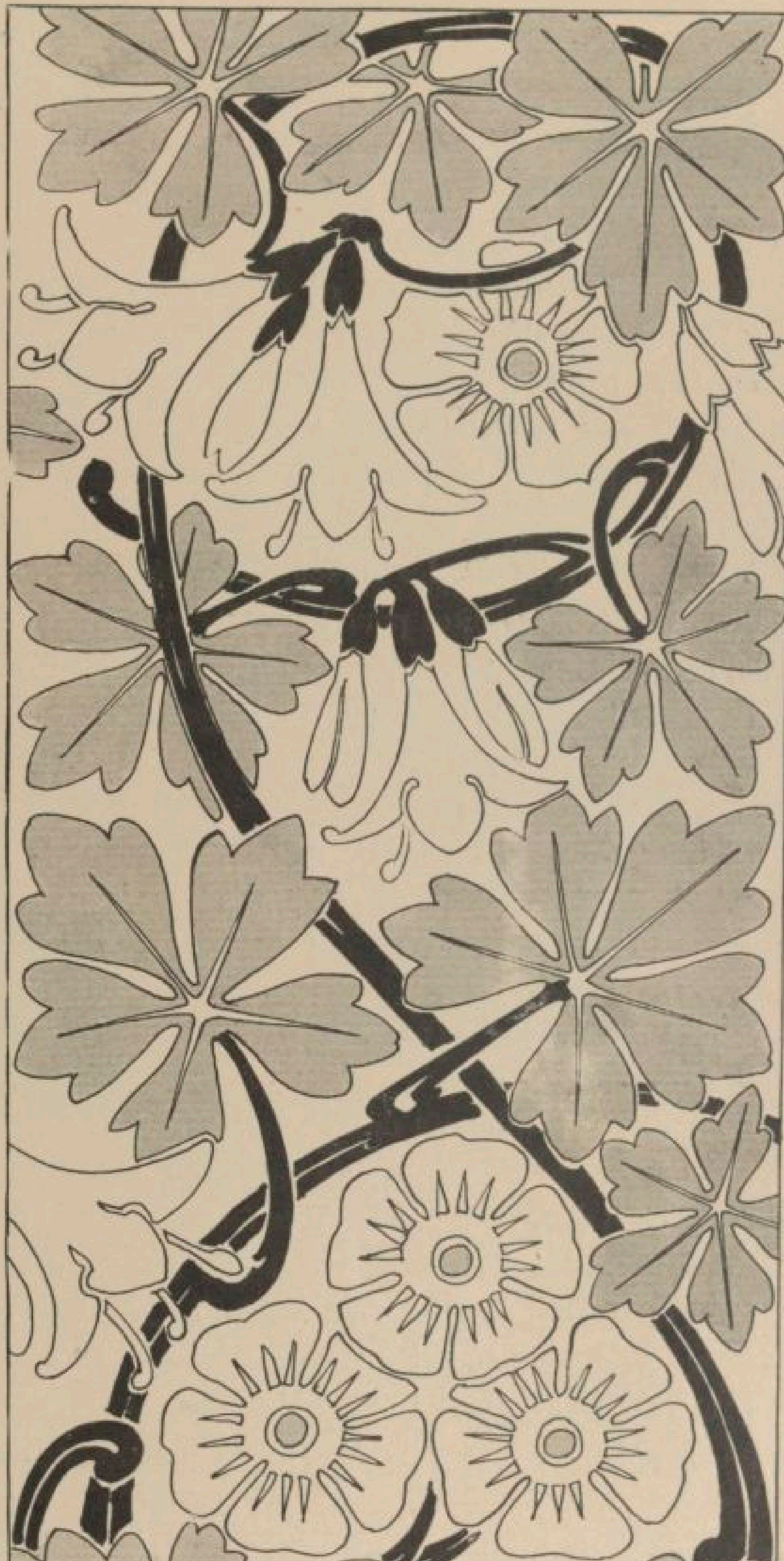
Nous croyons devoir borner ici nos conseils relatifs à la galvanoplastie convenant à l'amateur ; nous ne parlerons donc pas de la métallisation des rondes bosses qui nécessite — opération difficultueuse et professionnelle — un moulage à plusieurs pièces ; mais nous indiquerons, au passage, quelques réalisations faciles à l'aide du procédé en question.

En dehors du plâtre et du métal, la porcelaine, le bois, les fleurs et fruits naturels, les insectes les plus délicats et même les fils les plus déliés des tissus, pourront être métallisés électriquement, pourvu que ces éléments réfractaires (à l'exception du métal) aient été préalablement recouverts d'une couche de plombagine.

Dès lors, la possibilité d'utiliser les fleurs, les fruits, les insectes, la nature elle-même enfin, dans la décoration sourit à notre ingéniosité, et voici que des cadres, notamment, pourront s'orner d'un rameau d'arbuste quelconque, en cuivre, en tout métal, à la fantaisie d'un courant électrique.

Autre adaptation de la galvanoplastie : nous incrusterons des médailles ou tout autre objet plat dans nos cuirs d'art à moins que nous ne préférions estamper ces médailles dans l'étain ; nous métalliserons encore nos travaux en bois découpé à la scie si nous désirons, au lieu des patines de couleur, recourir à l'aspect du cuivre, de l'or, de l'argent...

Cette dernière application à retenir, lorsque nous traiterons de l'*Art des découpures à la scie*.



Pl. 29. — Panneau à exécuter en étain, cuivre, etc.

(*D'après Cauvain.*)

Quant aux objets qui, par leur format, nécessitent un matériel coûteux et compliqué, nous les réservons à la manière qui va suivre, à l'aide de laquelle nous allons non seulement obtenir des métallisations comme précédemment, mais encore faire illusion du marbre, de la céramique, du bois, du fer et de l'ivoire !

L'art de décorer artistiquement le plâtre à la main.

Nous venons d'examiner, à la course, les moyens de métalliser électriquement, c'est-à-dire machinalement, les moules en gutta-percha; nous avons, d'autre part, signalé la façon de dorer, d'argenter, etc. à la pile les objets en quelque matière qu'ils soient, à condition d'être revêtus d'une couche de plombagine conductrice obligée de l'électricité à ces matières naturellement réfractaires; insistons donc sur ce dernier moyen qui servira de préambule à la deuxième manière que nous allons dire.

Or donc, puisqu'il ne s'agit que d'enduire de plombagine une statue quelconque pour la rendre propre à la métallisation électrique, nous avons l'explication immédiate du procédé commun employé par les marchands de bronze-imitation et de toutes autres créations métallisées.

Mais nous avons dit les difficultés matérielles opposées par de telles manipulations inutilement déconcertantes pour l'amateur, puisqu'il existe un procédé d'ornementation à la main, particulièrement pratique, de ressources même plus étendues.

Passons donc à l'étude qui fait l'objet de notre deuxième paragraphe.

DÉCORATION ARTISTIQUE DU PLATRE A LA MAIN

Préparation du plâtre. — La première opération, avant l'application de tout produit dénaturant, consiste en le nettoyage du motif à décorer.

Celui-ci est généralement en plâtre, et nous le choisirons exclusivement ainsi pour nos explications.

Il importe préalablement de débarrasser l'objet en plâtre, supposons un buste, des traces laissées par le moule; on emploie à cet effet, à défaut de ripes, gratte-fonds ou spatules, un simple canif et du papier de verre très fin.

Cette opération de retouche doit être limitée aux seules imperfections relevées sur la matière; en dehors des traces du moule, nous voyons des trous, des salissures, des défauts évidents, enfin, qu'il faut éliminer.

Grattez donc avec grand soin, à la fleur du plâtre, et employez le papier de verre avec modération, afin de ne pas user les modelés du buste qui deviendraient de la sorte mous et inacceptables.

Borner plutôt l'action du papier de verre à faire disparaître les parties grattées par le canif et boucher les trous et autres porosités déplaisantes, avec du plâtre à mouler légèrement mouillé d'eau.

Si vous vous servez d'outils spéciaux, l'extrémité carrée, dentelée ou pointue de ces outils indique d'elle-même des commodités suggestives, mais, en somme, le moindre canif est suffisant pour l'opération de la préparation du plâtre exigée par toutes les imitations.

Mais poursuivons. On assure la conservation du plâtre, au moyen d'un enduit passé sur

toute l'étendue de celui-ci, avec une grosse brosse à peindre, cet enduit est tout simplement de l'huile, de lin, de noix ou de colza, de peu de valeur enfin, bouillie.

L'application de l'huile bouillie peut être abondante et sans grand soin d'exécution pourvu que la répartition soit parfaite sur le modèle.

Le buste en plâtre sera complètement sec avant ce badigeonnage qui est lui-même sec au bout de quelques heures.

Passons, maintenant que notre sujet est préparé, à l'opération de peinture.

Il existe plusieurs produits convenant plus ou moins bien à cette opération, mais nous nous bornerons ici à une méthode courante moins coûteuse que toute autre.

IMITATION DU BRONZE BARBEDIENNE

Commençons par l'application d'une poudre de bronze dénommée *bronze Barbedienne.*

Mélangez dans un bol du brun Barbedienne et du bronze Barbedienne (deux parties de brun contre une de bronze dilués dans de l'essence de térébenthine et de l'huile bouillie, après quoi appliquez une couche générale de ce mélange sur le buste en plâtre.

Evitez surtout les empâtements qui alourdiraient le sujet, passez légèrement et uniformément le mélange juste assez consistant pour couvrir à point sans que les traces du pinceau soient visibles (le pinceau sera large, à poils longs et moelleux).

Ces traces, au reste, ne résistent pas au tamponnement d'une brosse à l'orientale (comme celles utilisées pour le pochoir) ou d'un chiffon serré en boule, et l'illusion du bronze si parfaitement lisse ne saurait être atteinte sans ce soin préventif.

Seconde opération : laissez sécher la couche précédente, mais un peu seulement, afin que la poudre de bronze Barbedienne, appliquée en deuxième lieu, adhère parfaitement à la première.

Prendre de cette poudre, à sec, dans la paume de la main droite et frotter ainsi les parties saillantes du buste, de manière à les couvrir (arcades sourcillières, extrémité du frontal, nez, pommettes, menton).

Par opposition, les parties en creux du modèle demeurant foncées, vous réaliserez un effet proche de l'original en vrai bronze.

En résumé, les endroits du corps recevant directement la lumière, les grands méplats, lorsqu'il s'agira, au lieu d'un buste, de l'ornementation d'une statue, devront être passés à la poudre de bronze, à sec, avec la main et au besoin avec un pinceau, si les endroits à bronzer sont exigus ou d'un passage difficile.

Pour compléter l'effet de notre sujet, il reste à frotter encore, çà et là, de la *poudre de cuivre*, en quelques rares endroits seulement, aux reliefs principaux (bout du nez, menton), de manière à imiter le métal transparent sous la patine, comme cela s'observe sur les statues de bronze après le passage du papier d'émeri.

Naturellement ce « truc » doit être employé avec discrétion, il n'en trompera que davantage l'œil.

Laissons sécher maintenant tous ces enduits et la peinture qui durcira à souhait pour l'avant-dernière opération : le brunissage.

Le brunissage consiste en une friction assez ferme, sur l'ensemble du modèle, à l'aide d'un brunissoir en agate, ou tout simplement d'un large manche en os.

Cette friction a pour but d'écraser et de faire disparaître les grains de la poussière de bronze, afin d'obtenir une unité lisse et brillante favorable à l'aspect véritable de la matière imitée.

Frottez assez fort, sans faire écailler ni érailler la couleur, uniformément, avec un degré égal dans la pression du brunissoir.

On pourrait à la rigueur s'en tenir à ce dernier travail, mais il est plus prudent de parer à l'oxydation malencontreuse en préservant la matière, comme cela se passe du reste pour le bronze véritable, avec du vernis.

Le vernis s'applique à la façon de tout autre enduit, mais plus rapidement toutefois, car il sèche vite ; prendre garde aussi de ne pas doubler les couches pour éviter des épaisseurs fâcheuses, charger le pinceau (large, plat et souple) de vernis, en petite quantité, donner une couche égale, en évitant encore les traces du pinceau qui s'annonceraient par des sillons brillants inesthétiques.

Le vernis à employer est dit « conservateur », mais en réalité n'importe lequel, pourvu qu'il soit incolore, suffit.

Bronze médaille. — Ici le bronze change simplement de couleur et de destination, mais la manière d'application est la même.

Mélanger du brun Barbedienne et du bronze médaille pour la première couche, et enduire la paume de la main droite avec du bronze médaille pour poudrer les parties saillantes de l'objet.

La poudre de cuivre, invariablement, jouera dans l'une et l'autre couleur de bronze l'effet du métal transparent sous la patine : à employer donc en dernier lieu, avant l'application du vernis conservateur, après le brunissage.

Le bronze médaille convient naturellement à la décoration des médailles, d'aspect plutôt neuf, à des médaillons, à des statues de style à la fois ancien et moderne.

Bronze vert antique. — Quant au bronze vert antique, sa couleur est encore très différente.

Procédé d'exécution proche de celui du bronze Barbedienne. Première couche de peinture : vert antique et bronze vert mélangés, ce dernier produit en proportion plus faible.

Avant que cette première couche ne soit sèche, ajouter du bronze vert au précédent mélange, de façon qu'il domine en tonalité plus claire, et tamponner ce ton en le dégradant sur les parties saillantes du modèle de manière uniforme jusqu'à ce qu'il se perde dans les creux.

L'opération du poudrage à sec de bronze vert (la paume de la main enduite) sera ici particulièrement réservée.

On pourra de même employer sans mélange le vert antique, quitte à poudrer, seulement de bronze vert, quelques rares saillies.

Bronze vert Barye. — Les deux effets d'imitation sont à essayer pour leur beauté différente.

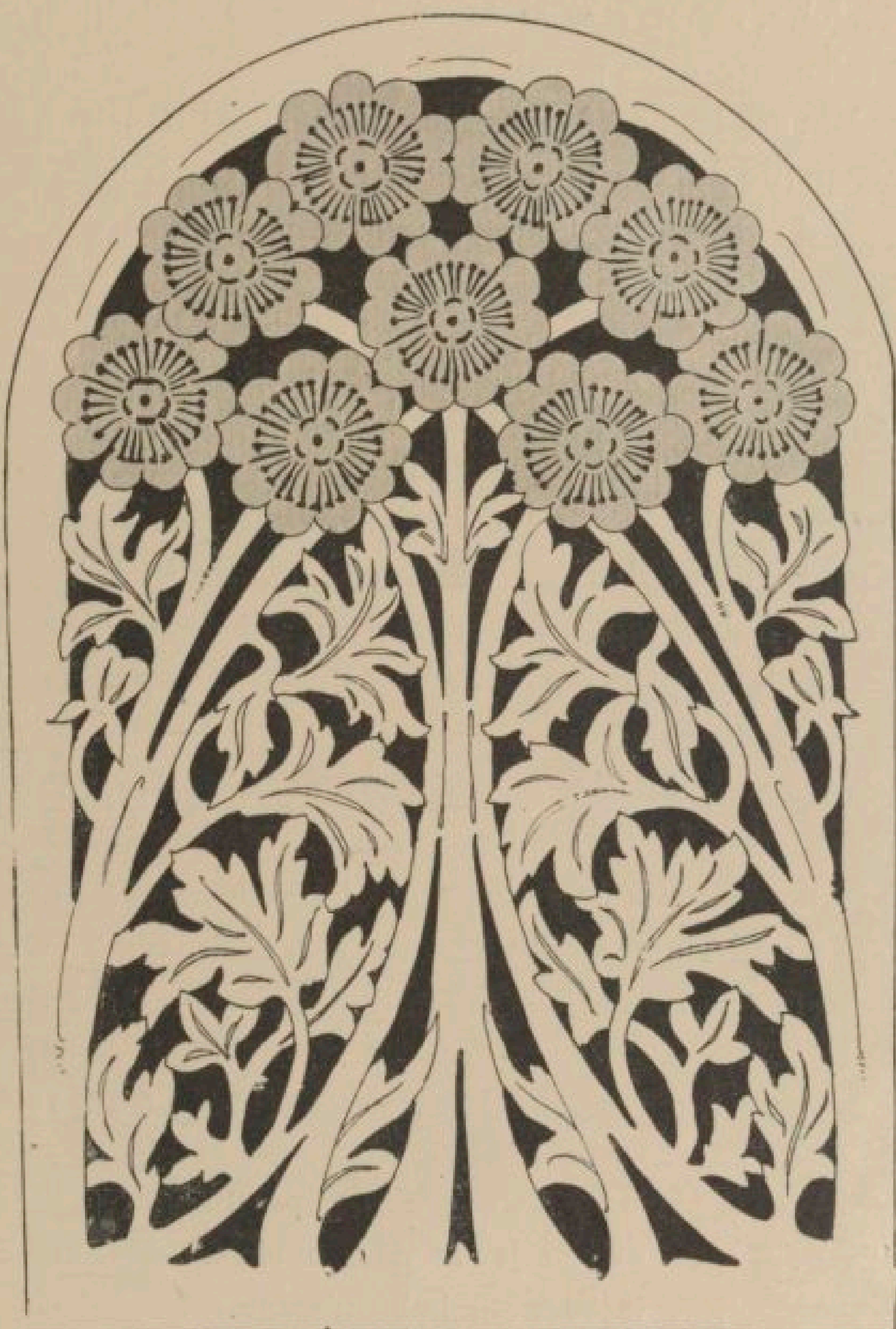
Les œuvres de Barye empruntent généralement une couleur bien caractéristique, d'un vert charmant qui devait tenter notre esprit d'imitation.

Voici la manière de réaliser le miracle en question.

Première couche de peinture, mais au tampon cette fois (brosse à l'orientale frappée verticalement ou chiffon ramassé en boule), avec du vert Barye n° 1 (clair).

Aussitôt cette première couche sèche, tamponner une autre couche également à l'aide du vert Barye n° 2 (foncé) et, avant que cette deuxième application ne soit sèche, frotter les hauts-reliefs, c'est-à-dire les bosses du modèle, de manière que le vert clair apparaisse sous le vert foncé réservé aux creux.

Le vert foncé encore frais, frotté au doigt ou avec un chiffon fin, s'efface presque, en effet, tandis que le vert clair sec transparaît, sans s'effacer sous l'action du frottement.



Pl. 30. — MOTIF DE PLAQUE DE CUIVRE, D'ÉTAIN GRAVÉ, ETC.

(*D'après Mlle Trinquier.*)

Cherchez des délicatesses, des fondus harmonieux, dans cette opération, passez légèrement de l'ombre à la lumière pour réaliser d'agréables demi-teintes, et si, avec du cuivre jaune vous exprimez, par touches légères et rares, des usures du métal conformément à la vérité, sur certaines saillies de la sculpture maquillée, vous serez en présence d'un véritable chef-d'œuvre à la manière de Barye.

Etant donné l'esprit de ressemblance visée, appliquer de préférence ce bronzage à des sujets d'animaux.

Bronze doré ; Dorure ancienne. — Destinations aussi variées que pour la précédente imitation. Bronze doré : mêler du *jaune d'or* et de l'*or jaune* en poudre pour la couche de peinture générale, et réserver l'or jaune au poudrage ; brunir seulement aux endroits que l'on désire garder brillants.

Dorure ancienne : peindre avec du noir et un peu d'or jaune en tenant les creux foncés, éclaircir les saillies avec de l'or jaune et brunir.

Vernir facultativement selon la manière précédemment décrite.

Bronze japonais. — L'imitation de ce bronze caractéristique convient naturellement à des bibelots, statuettes, idoles, armes, etc. du Japon. Appliquer au tampon une couche régulière de *brun japonais* et rehausser cette première teinte avec du bronze Bardedienne plus clair et métallique, en dégradant sur les bosses et saillies l'éclat de ce bronze, qui devra mourir dans les creux ; faire transparaître ensuite le métal comme usé sous la patine, à l'aide de lumières extrêmes exprimées par du *cuivre rouge,* parcimonieusement employé.

VIEIL ARGENT, ÉTAIN

Il est préférable de réserver la patine argent à la décoration des pièces d'orfèvrerie, plats, aiguières, vases et en général à l'enjolivement précieux des plateaux, encriers et autres objets de petite dimension.

L'étain, matière moins noble, peut servir à des genres de décorations moins restreintes.

Quant à la poudre employée pour rendre l'effet de ces deux métaux elle ne varie pas, on la dénomme poudre *argent ou étain.*

Mais, dans le mélange avec du *noir*, quand on veut imiter l'argent, la poudre argent ou étain doit exprimer un gris très foncé, tandis que pour l'étain ce mélange est d'un gris moyen parce que la poudre ici domine le noir. Pour le poudrage, brunissage et vernissage, procéder comme il a été dit lors du bronze Barbedienne ; et si l'on désire rendre une patine d'argent ou d'étain *mat,* on supprimera simplement l'opération du brunissage. Opération semblable toujours à celle du bronze Barbedienne.

CUIVRE POLI

Donner la couche de peinture avec du noir additionné de cuivre jaune pour avoir un dessous foncé, presque noir ; insister sur le brunissage.

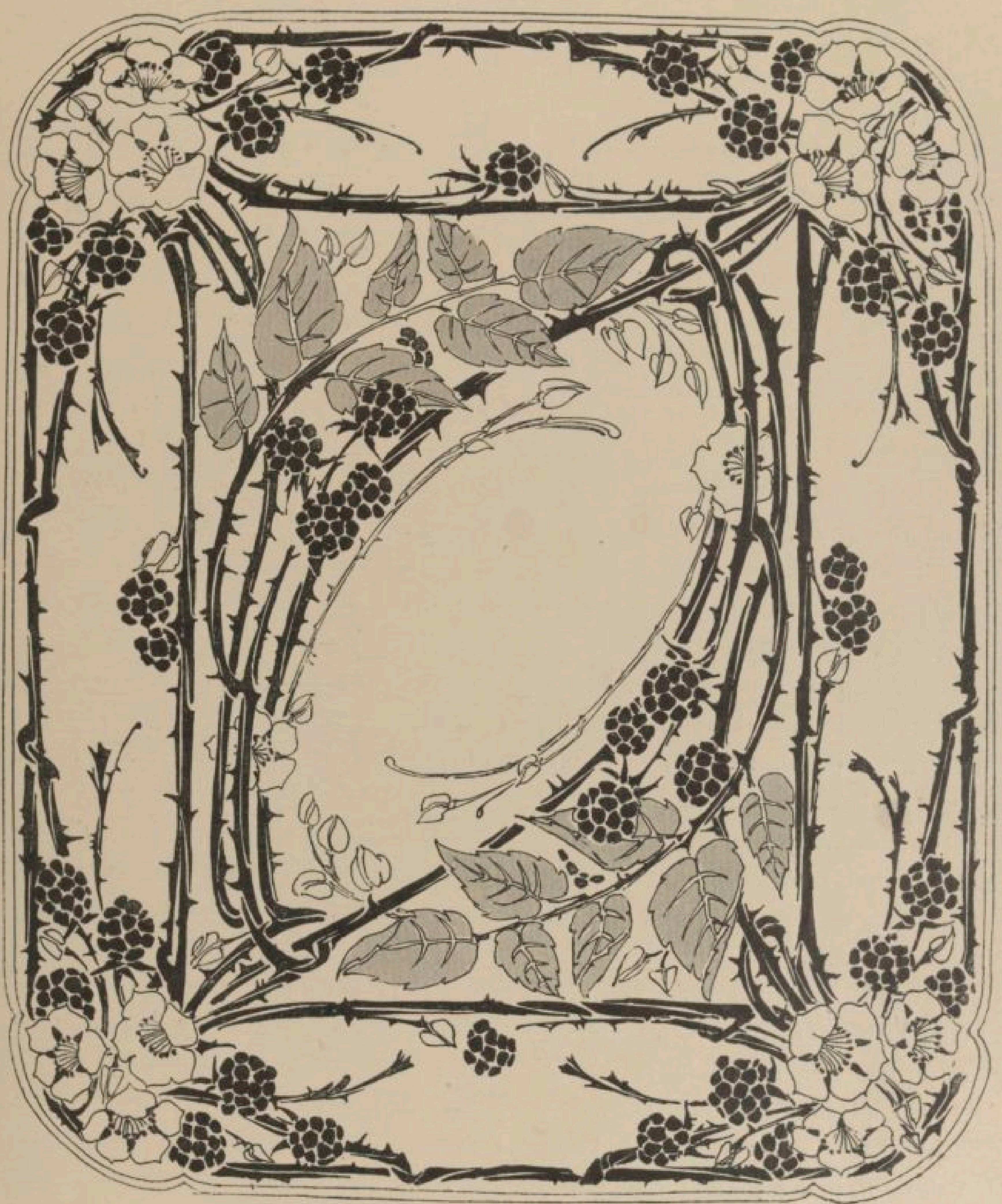
Adaptation du cuivre poli à tous genres de décoration, grands plats, aiguières, bustes et statues également.

VERT-DE-GRIS

Brunissage et vernissage comme il a été déjà dit.

Il s'agit, ici, d'imiter des objets anciens, détériorés par l'oxydation, de rendre enfin l'artistique désagrégation due à « la poussière des siècles » !

Disposer, en trois godets différents, du *vert-de-gris* n° 1 (clair) du *vert-de-gris* n° 2 (foncé) et du *vert-de-gris* n° 3 (en poudre), chacune de ces couleurs ayant été préalablement délayée dans de l'essence de térébenthine



Pl. 31. — MOTIF DE DESSUS DE BOITE, PLATEAU, ETC., A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, ETC.

D'après Tirel.)

Aussitôt sec, l'objet ainsi revêtu recevra encore, comme digne complément de sa vétusté noble, çà et là quelques rares touches de cuivre rouge sur ses aspérités, et cette fois, si l'on brunit *seulement* ces touches dernières, on aura réalisé l'œuvre parfaite, à s'y méprendre.

Ne point vernir surtout !

Quant à la peinture, pour bien faire, on l'appliquera sans ordre, par touche tamponnée portant l'une ou l'autre couleur indifféremment et alternativement, au hasard des endroits, de manière à « singer » l'aspect véritable de belle incohérence.

On devra observer après le travail, pour que le résultat soit complet, des taches foncées, d'autres claires, ici des empâtements, là des surfaces poudreuses simulant des traces de terre et tant d'autres antiques et vénérables détériorations.

VIEUX FER ROUILLÉ

Autre mode de mystification spirituelle, celle-ci concerne le vieux fer rouillé et convient naturellement à tous bibelots susceptibles d'être ennoblis par l'âge : serrures, fers de lances, vieilles armures et en somme le fer forgé dans ses multiples expressions.

Mêlez de la *rouille en poudre*, du *noir* et un peu de *plombagine* arrosés d'essence de térébenthine jusqu'à former un amalgame assez fluide, et tamponnez avec cette couleur l'objet dans toute son étendue.

L'amalgame sera plutôt noir et la teinte à donner en seconde couche, la rouille en poudre, dominera à son tour ce ton noir, dans les moindres trous et creux.

Frottez après quoi, avec le doigt, de la plombagine à sec sur les côtés et aspérités du plâtre à décorer, et aussitôt sec, brunissez à certains endroits seulement.

On ne vernira pas davantage que pour l'imitation de vert-de-gris précédente.

Fer poli et brillant. — Même subterfuge que le précédent pour représenter le fer poli et brillant, c'est-à-dire que cette fois, dans le mélange identique comme produits, l'aluminium en poudre dominera, exprimant un ton gris fer foncé sur lequel, en deuxième lieu avec le doigt, on passera à sec de l'aluminium en poudre, toujours sur les saillies de l'objet. Brunir et vernir ensuite, complètement.

Tandis que le fer rouillé jouera merveilleusement son rôle d'ancêtre, le fer poli exactement rendu fera illusion encore de l'acier, grâce à l'une ou l'autre des méthodes susdites.

Nous avons terminé ici la métallisation du plâtre, selon une ingénieuse et pratique manière à laquelle l'amateur recourra avec avantage, puisque des couleurs spéciales, habilement choisies, le mettront à l'abri de l'erreur fondamentale ; nous respectâmes au reste, à dessein, la désignation exacte des produits, afin que le lecteur puisse se les procurer aisément.

N'empêche que l'on pourra métalliser curieusement encore le plâtre, en remplaçant les couleurs spéciales par des couleurs à l'huile ordinaires équivalentes, et des poudres d'or, d'argent, etc., quelconques suppléant aux poudres mentionnées dans nos explications.

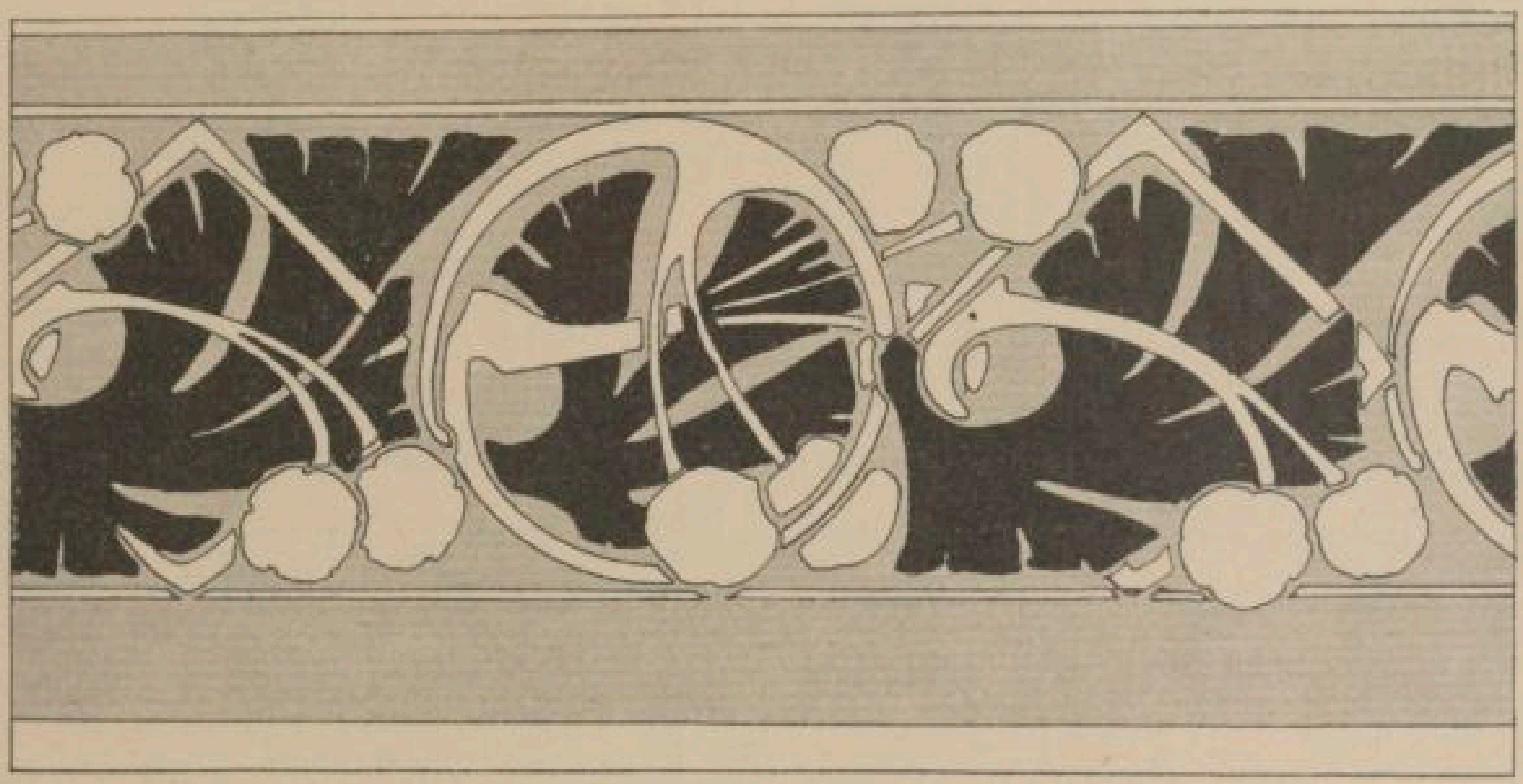
L'une ou l'autre méthode, au surplus, séduira selon le résultat atteint.

Nous allons terminer ce chapitre par l'imitation, sur plâtre, du vieux bois, de l'ivoire ancien et moderne, nous verrons aussi les moyens d'imiter la faïence, la barbotine, la terre cuite.

VIEUX BOIS

Cette imitation réclame une attention particulière ; la préparation de l'objet en plâtre, tout d'abord, est assez difficultueuse, puisqu'il faut que notre matière joue l'effet du bois avant l'application de la couleur qui achèvera seulement, par la teinte nature, l'illusion désirée.

Préparons donc l'objet en plâtre, qui représentera une console par exemple, ou tout autre objet susceptible d'être pris pour un original ; en dehors des boîtes, cassettes, étagères, nous pourrons imiter encore les vieux bustes, bas-reliefs, si prisés du moyen âge, pourvu que le bois imité soit empreint du caractère vénérable qui lui sied particulièrement.



Pl. 32. — BORDURE DE COFFRET A EXÉCUTER EN ÉTAIN, CUIVRE, CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Le Turcq.*)

Nodosités, trous et crevasses, piqûres de vers, veines et rides, etc., devront être reproduits sur notre console en plâtre, soit avec un canif, un vieux peigne et un poinçon, si l'on n'adopte pas des instruments spéciaux au reste inutiles ici. Mouillez à cet effet le plâtre avec une éponge et de l'eau pour attendrir la matière. Après quoi, tracer à la pointe d'un canif le dessin d'un ou deux nœuds qui seront comme le point de départ et la bifurcation des veinures.

On rend parfaitement l'aspect des veinures au moyen d'un peigne ordinaire dont on sacrifiera quelques dents, de manière à obtenir des traits parallèles assez espacés.

Imprimer verticalement donc, le peigne dans le plâtre, à l'entour des nœuds, selon l'esprit de la nature, ensuite, avec un poinçon ou un gros clou, imiter les piqûres de vers en piquant le plâtre çà et là de trous rapprochés ou épars, à différentes profondeurs.

Pour achever l'illusion du vieux bois, il convient d'en rendre l'aspect vermoulu ; à cet effet, on dégrade le plâtre à certaines places avec le poinçon ou le clou.

Aussitôt l'aspect désiré obtenu, on s'apprêtera à peindre la console à la couleur du bois : débarrasser l'objet de sa poussière de plâtre (s'il reste de cette poussière dans certains creux, à l'exclusion des veinures, cela n'en vaudra que mieux pour l'illusion), l'enduire généralement d'une couche d'huile bouillie et laisser sécher cet enduit. Aussitôt sec, on étendra sur le plâtre le ton de bois obtenu en mélangeant de la couleur vieux bois avec de l'essence de térébenthine et

un peu d'huile bouillie (chercher le ton exact en ajoutant plus ou moins d'essence et d'huile).

Ne tamponnez pas cette couleur, bien au contraire étendez-la dans le sens de la forme des fibres du bois avec un pinceau large et peu fourni. Après quoi, laissez sécher et cirez avec de l'encaustique mêlée à du brou de noix à l'huile ; l'encaustique ne devra pas boucher les piqûres de vers ni les autres détériorations creuses, son application sera des plus légères.

Aussitôt l'encaustique sèche, frotter l'objet avec un chiffon de laine ou une brosse.

IVOIRE ANCIEN ET MODERNE

L'imitation de l'ivoire nécessite la même préparation que le bois en ce qui concerne le subterfuge de la matière, c'est-à-dire qu'il nous faut, avant de songer à rendre la couleur de l'ivoire, en exprimer la substance au toucher et à l'œil.

En outre, si le bois peut être rugueux, l'ivoire doit être lisse, d'où un choix de plâtre-albâtre extra-fin, on devra donc tenir à ce que l'objet à simuler en ivoire soit moulé en plâtre-albâtre.

Relativement à l'illusion cherchée, le format de l'imitation n'excédera pas le volume de l'original. Nous insistons donc sur ce point, que l'on devra, en vue d'une heureuse réussite d'imitation, se procurer un moulage approprié, et ici la préparation à l'huile bouillie est inutile.

Imitons tout d'abord notre substance, ses fentes irrégulières que l'on trace par lignes verticales, ses craquelures horizontalement. S'inspirer des véritables désagrégations originales.

Colorions maintenant notre plâtre-albâtre : 1° avec une couche d'*ivoire moderne* délayé à l'eau et passé en teinte générale très légère dans le sens de l'ivoire, au moyen d'un pinceau large et mou ; 2° avec une teinte d'*ivoire ancien*, la première couche étant sèche. Pour obtenir cette teinte, délayer dans une certaine quantité d'eau une goutte d'ivoire ancien, passer ensuite le mélange dans les trouées, les creux, sous les reliefs sculptés.

Après quoi, lorsque vous aurez légèrement frotté les reliefs de l'objet avec une éponge fine mouillée d'eau, jusqu'à enlever la teinte d'ivoire ancien qui figure sur ces reliefs, de façon que ceux-ci se détachent en clair sur le fond, vous aurez terminé l'opération du coloris ; reste celle du vernissage, complément très heureux de notre imitation.

Ce n'est que lorsque le coloris sera parfaitement sec, que vous rendrez brillant votre objet de plâtre-albâtre, vous prendrez soin, en coloriant, de maintenir la couleur de vos couches plutôt au-dessous du ton original, puisque l'encaustique que nous allons passer finalement apporte, elle aussi, un ton un peu sombre. Faites sécher au feu pour hâter le travail de l'encaustique auquel on procédera de la manière suivante.

Faire fondre, au bain-marie, un ou plusieurs pains d'*encaustique à froid* (ou de cire vierge : en ce dernier cas ajouter à cette cire une goutte de brou de noix à l'huile pour donner un léger ton ancien) selon l'importance de l'objet à décorer, et, cet objet ayant été légèrement chauffé soit au feu, soit à la flamme du gaz, plongez-le dans le récipient qui contient l'encaustique.

Retirez-le aussitôt et faites-le égoutter autant que possible à la chaleur, de manière à éviter des empâtements et des larmes de cire désagréables ; après quoi, laisser refroidir.

En faisant briller l'objet lorsqu'il est bien froid, on obtient enfin un poli, une transparence charmante qui rappellent parfaitement l'ivoire, et si, par un raffinement de vérité, vous ramassez un peu de poussière au bout d'un chiffon de flanelle et que, votre objet étant présenté à une chaleur douce pour ramollir l'encaustique, vous étendez légèrement cette poussière, celle-ci s'attachera dans les creux et complétera le miracle.

On a saisi que, pour imiter l'ivoire moderne, l'opération est la même moins naturellement l'adjonction d'ivoire ancien.

Si l'on procède à des imitations anciennes où le bois et l'ivoire alternent, on commence par la peinture ivoire et comme il est malaisé de tremper la tête, les mains, dans un bain d'encaustique, on chauffe fortement ces morceaux aussitôt qu'ils ont été peints au pinceau.

Gratter ensuite, avant la peinture du bois, les bavures ou autres déboires résultant de l'application d'ivoire et ne point oublier de passer la couche d'huile bouillie sur le bois.

TERRE CUITE

L'imitation de la terre cuite est des plus simples, elle consiste à peindre, en tamponnant, l'objet en plâtre avec un pinceau trempé dans un mélange de terre de Sienne et de noir d'ivoire délayés avec du lait. Bien chercher le ton précis de la terre cuite par l'addition juste de ces deux couleurs *à l'eau* ; pour plus de commodité prendre de la poudre de *terre cuite* (ancienne ou moderne selon qu'elle est plus ou moins claire). Le liquide à passer formera une crème fluide dont on pourra donner une deuxième couche au cas où la première serait inégale.

Le ton terre cuite mêlé à l'essence de térébenthine et à l'huile bouillie, convient particulièrement, pour sa solidité, au revêtement des objets exposés à l'air.

FAÏENCE

L'imitation de la faïence offre un attrait des plus variés et des plus artistiques à l'amateur : la décoration polychrome. Mais on devra tenter ce genre délicat avec un goût mesuré des couleurs.

L'énumération des objets à reproduire en faïence serait fastidieuse, nous passerons simplement à l'exécution d'imitation.

On prépare le plâtre à l'huile bouillie, et comme bien on pense, ce sont des couleurs spéciales que l'on utilise ; ces couleurs, au nombre de douze, se délayent à l'essence de térébenthine.

Peindre, selon son gré, par tons unis, par dégradés encore, avec des pinceaux fins qui permettent les teintes fondues désirables.

Aussitôt la peinture sèche, passer sur l'objet une couche de *vernis faïence* que l'on préservera de la poussière.

Une fois dur, ce vernis achève l'illusion de l'original, il résiste aux lavages et aux intempéries.

FAUSSE BARBOTINE

La *fausse barbotine* est une pâte blanche à modeler *durcissant* à l'air libre ; elle sert au cas présent à jouer la pâte à cuire dont elle remplace parfaitement l'effet pour les ornements en relief, papillons, oiseaux, fleurs, etc.

Cette pâte possède la souplesse de la terre glaise, elle ne durcit qu'à l'air et à la chaleur, recouvrant encore sa malléabilité tout comme la glaise, lorsqu'on la repétrit avec de l'eau.

Les premières précautions relatives à cette pâte sont donc de la conserver molle avant le travail, en la couvrant de linges humides, ou en la plaçant au fond d'un récipient rempli d'eau.

Le sujet en cours d'exécution, comportant des ornements modelés en pâte, appliqués soit sur de la vraie faïence ou de la porcelaine, voire même sur du plâtre, sera recouvert aussi de linges humides, afin de permettre la suite du travail.

Pour faire adhérer les ornements et toutes additions décoratives en pâte dite *fausse barbotine* contre quelque subjectif que ce soit, employer cette même pâte délayée en ciment, avant d'avoir passé l'apprêt à l'huile bouillie, s'il s'agit d'un plâtre.

On peint la fausse barbotine avec les couleurs précédentes pour imitation de faïence, on vernit aussi cette pâte avec le vernis faïence.

En somme, ce dernier moyen simplifie un procédé d'art coûteux et rempli de déboires, il supprime la cuisson tout en donnant l'illusion parfaite de la céramique au feu.

L'apprêt du biscuit de faïence peut aussi s'obtenir avec la *mixture à étendre sur les objets poreux*, produit employé pour la peinture émail, cette mixture teinte moins l'objet que l'huil bouillie, elle est préférable pour les fonds blancs.

La fausse barbotine est imperméable, elle n'exige donc pas de préparation.

Nous terminerons l'*Art de décorer artistiquement le plâtre à la main* par quelques observations générales, concernant l'entretien des objets exécutés en « simili » et aux matériaux employés.

Ne pas craindre de donner de temps en temps aux objets imitant le bois une légère couche d'encaustique, de manière à soigner l'aspect vernis ; frotter les bibelots façon ivoire avec un chiffon de flanelle ou une peau ; quant aux autres imitations les épousseter simplement.

Choisir le plâtre-albâtre pour l'ivoire et le plâtre fin ordinaire pour les autres matières, apporter dans le choix du moulage, enfin, une attention parfaite pour éviter les défauts initials.

Nettoyer les pinceaux qui servirent à étendre les couleurs, l'huile bouillie et le vernis faïence avec du savon noir ou de l'essence de térébenthine et avec de l'alcool les pinceaux maculés de vernis conservateur.

Grâce à ces produits spéciaux dont nous détaillâmes l'emploi particulier, l'amateur pourra obtenir tous les effets de matière véritable observés dans les musées ; libre à lui de recourir, suivant sa commodité, soit à ces spécialités avantageuses que nous énumérâmes puisqu'elles tranchent toute indécision, soit à des couleurs à l'huile courantes et à des poudres de bronze communes, ne craignons pas de le répéter pour insister sur notre impartialité.

Impr. J. Dumoulin, à Paris. *Le Gérant :* MAX DELAGRAVE.

3e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

L'ART DES MÉTAUX GRAVÉS ET REPOUSSÉS

Numéro 3. — *Troisième Concours.* — **L'ART DU MÉTAL**, etc. — Exécution en étain repoussé d'une assiette (format courant d'après le dessin grandi qui figure à la page 85 de ce fascicule).

L'œuvre sera patinée au gré de l'artiste.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 10 juin inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix. —	**Voyage du Césarévitch.** Tome II (Chine, Japon, Sibérie). Relié	30 fr. »
2e prix. —	*Albert GUILLAUME.* **Le Repas à travers les âges.** Album	15 fr. »
1er acc. —	*NIDRACH.* **Péripéties cynégétiques de M. Mac-Aron**	7 fr. 50
2e acc. —	*VILLARET.* **Le Japon.** In-8, broché	10 fr. »
3e acc. —	*GERSPACH.* **Manufacture des Gobelins.** In-8, broché	5 fr. »
4e acc. —	*BERGERAT.* **La Chasse aux mouflons.** In-18, broché	3 fr. 50
5e acc. —	*GUYDO.* **La Soirée Pioche.** Album, cartonné	2 fr. 50
6e acc. —	*BELLANGER.* **Carnet du jeune dessinateur.** 50 planches dans une pochette	2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans notre 5e fascicule, qui paraîtra le 15 juillet.

RÉSULTAT du PREMIER CONCOURS des « Arts de la Femme »

L'Art du Cuir

1er Prix. — Mlle **Marie Lemarchand, 5, rue Lemercier, Paris** (17e).

2e Prix. — Mlle **Marie-Louise Vaissier, à Marnay, Azay-le-Rideau** (Indre-et-Loire).

1er *accessit.* — Mlle **Marcelle Sigean, 21, rue du Bois, à Vincennes** (Seine).

2e *accessit.* — Mlle **Marthe Sombret, aux Andelys** (Eure).

3e *accessit.* — X..., *envoi sans nom d'auteur venant de Lot-et-Garonne.*

4e *accessit.* — Mlle **Louise Demoulin, 36, rue Le Brun, à Paris.**

5e *accessit.* — Mme **Émile Lejeune, rue des Ormes, à Nancy.**

6e *accessit.* — Mlle **Lucienne Marsoulan, à Libourne** (Gironde).

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent les faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris *(Arts de la Femme).*

P. V. — Parce que votre essence minérale est de qualité inférieure.
Baronne de T. — Généralement non, mais vous avez sans doute appuyé trop fort.
Paul V. — Plus de légèreté dans la main et une meilleure pointe, surtout !
Mlle Jane. — Vos modèles sont trop compliqués et trop fins. — Activez la soufflure moins vivement.
Une étourdie. — Grattez avec du papier de verre ou, si le trou est profond, bouchez-le avec du mastic.
May. — Changez de pointe, elle est irréparable.
Mlle Yvonne de V. — Je ne saisis pas bien, veuillez m'écrire plus catégoriquement.
V. M. — Impossible d'entrer dans ces détails ici.
Un officier. — Très volontiers, mais adressez-moi la dimension des panneaux.
Marguerite des Prés. — Je ne vous recommande point ce système coûteux et inutile.
Georges Dé. — Dans quel genre, moderne ou non ?
Une pensionnaire. — Frottez cette poudre avec un tampon d'ouate, car elle est dangereuse.
Louise Z. — C'est parce que votre plâtre n'était pas sec.
Un artiste. — Dans ce cas, oui, mais si vous ne réussissez pas du premier coup, tout est à refaire.

CHAPITRE XIV

La gravure dite en taille-douce. — Quelques mots de son histoire. — La gravure à l'eau-forte.

LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE

Le mode d'impression des estampes dit en *taille-douce* est le mode le plus riche et le plus coûteux, d'où la valeur des estampes reproduites en taille-douce, d'un tirage limité et tirées à la main.

Il y a donc une différence absolue de prix, de valeur et d'art, entre l'impression à la machine dite typographique et celle dont nous parlons.

N'oublions pas encore qu'en taille-douce, l'empreinte est donnée par des tailles creuses contrairement au mode d'impression courante qui s'obtient à l'aide de reliefs.

On reconnaît qu'une estampe a été gravée et imprimée en taille-douce à ce que, au toucher, elle présente un « grain », un relief sensible.

En outre, les gravures en taille-douce possèdent une marge et gardent en bordure l'empreinte en creux, bien particulière sur le papier, de la plaque sur laquelle on grava.

Encore une nuance significative à saisir : une reproduction en taille-douce mérite d'être conservée, tandis qu'une reproduction typographique, c'est-à-dire à la machine, n'a aucune valeur par elle-même.

Ce préambule était nécessaire pour faire saisir au lecteur la beauté particulière et très distincte des moyens de reproduction que nous allons expliquer : 1° *la Gravure à l'Eau-forte*; 2° *la Gravure au Burin*; 3° *la Pointe sèche* ; 4° *la Cellulotypie*.

Ces quatre genres de gravure, les seuls qui s'adressent à l'amateur, s'impriment au moyen de la taille-douce.

QUELQUES MOTS DE SON HISTOIRE ET DE SON APPLICATION

L'invention de l'impression dite en taille-douce est imputée au célèbre ciseleur Finiguerra, qui fixa sur le papier l'empreinte d'une plaque métallique destinée à être niellée et dont les tailles en creux avaient été remplies de noir. Cette invention, dit-on, fut due au hasard : une femme ayant posé un paquet de linge mouillé sur l'établi de Finiguerra où se trouvait une

planche prête à être niellée, l'artiste fut fort étonné de voir reproduit sur le linge humide tout le travail de sa gravure. C'était l'indication merveilleuse de l'imprimerie en taille-douce !

Employée pour l'illustration des livres de luxe et chers, l'impression en taille-douce, outre qu'elle nécessite des planches de gravure, longues à exécuter, dues à des artistes généralement originaux, ne résiste point, nous l'avons dit, à de forts tirages (à moins, pourtant, que l'on n'emploie le procédé d'*aciérage*, pratique mécanique qui ne nous concerne pas). Voici pourquoi, après avoir été précédée et ensuite remplacée par la gravure sur bois qui s'imprime typographiquement, c'est-à-dire mécaniquement, et dont le tirage est illimité, grâce à la *galvanoplastie* (même observation que pour l'aciérage), après aussi une longue période de reproductions lithographiques originales ou non (moins coûteuses que la gravure sur cuivre et sur bois mais ne supportant pas davantage de forts tirages), l'édition à bon marché en général, rebutée d'une gravure sur bois d'interprétation inférieure qui trahissait l'art des dessinateurs tout en étant encore coûteuse, sombre actuellement dans la gravure photomécanique, dernier mot du bon marché.

Bref, les publications de luxe seules peuvent se permettre des tirages restreints avec hors texte imprimés en taille-douce. Eau-forte, pointe sèche et gravure au burin, des épreuves tirées à part naturellement peuvent être exécutées par ces trois moyens auxquels nous ajouterons l'héliogravure : mode coûteux et d'un certain luxe de gravure photomécanique, non original par conséquent.

Laissant de côté l'héliogravure, procédé exclusivement professionnel, nous dirons quelques mots, à leur place, des procédés de lithographie et même d'autographie qui, bien qu'ils ne se réclament point de la taille-douce, lui ressemblent par le tirage à la « main ». Pour commencer nous aborderons la *Gravure à l'Eau-forte*.

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE. PRIX DES PLAQUES DE CUIVRE

On grave à l'eau-forte sur des plaques de cuivre préparées spécialement à cet usage. Ces plaques diffèrent de prix selon leur poids et leur dimension, de 6 fr. 50 à 7 francs le kilogramme. Voici un aperçu approximatif du prix de ces plaques :

9 × 12	2 fr. 50
13 × 18	3 fr. 50 à 4 fr.
15 × 21	4 fr. 50, à 5 fr. etc.

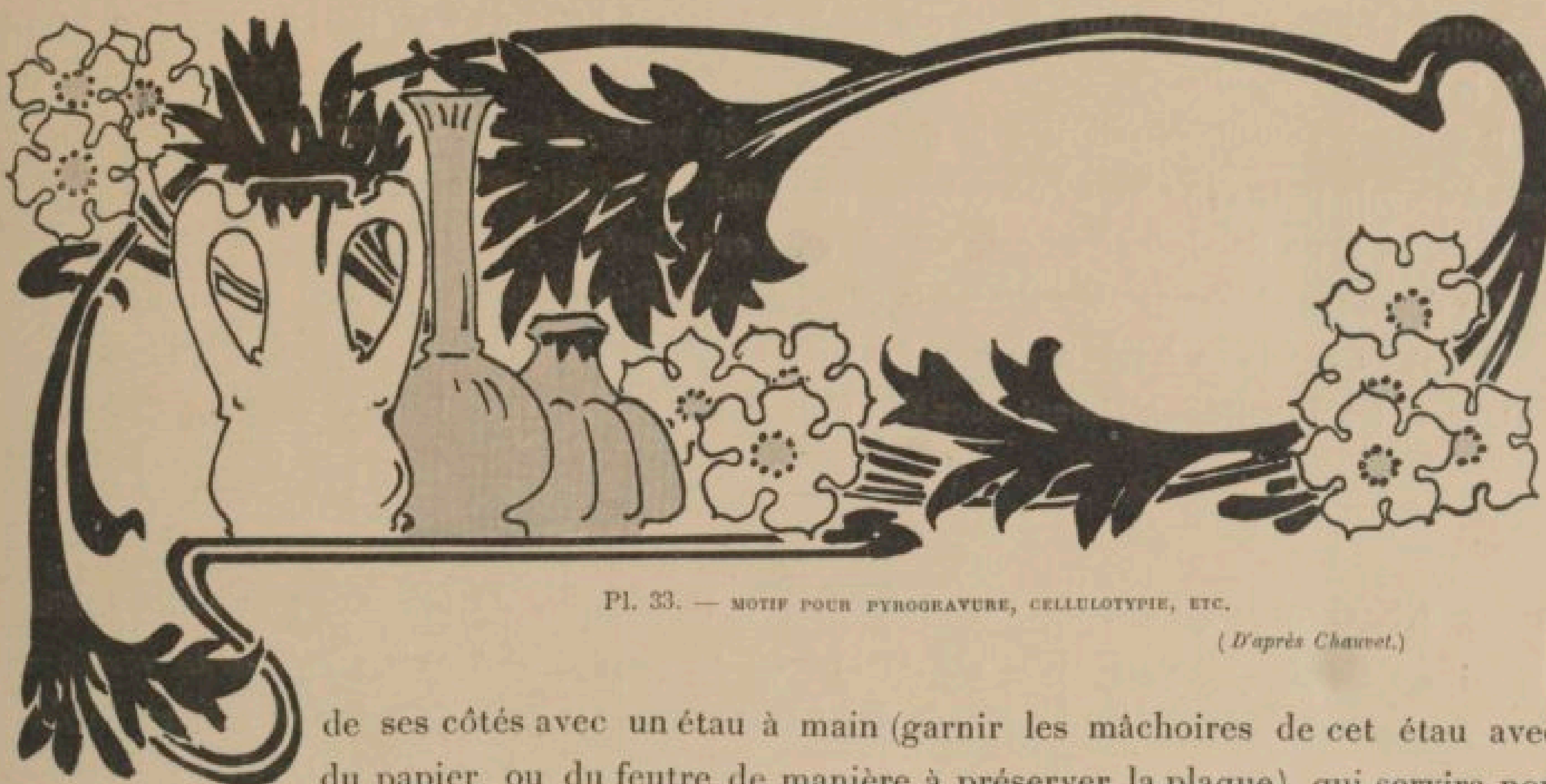
Aussitôt en possession d'une plaque (plus grande que le dessin que nous comptons graver, à cause de la marge obligatoire à laisser en bordure), nous nous disposerons à préparer cette plaque, non sans avoir préalablement arrangé, de la façon suivante, la fenêtre devant laquelle nous nous installerons pour le travail.

Garnir les vitres avec du papier à calquer, ou mieux, placer sur la table où l'on travaille un châssis tendu de toile d'architecte, de manière que ce châssis soit légèrement incliné en avant ; la partie supérieure du châssis sera tenue inclinée au moyen de ficelles ; l'autre partie, fuyante, reposant en retrait sur la table.

Ce dispositif a pour but de combattre le poli de la plaque de cuivre et la réverbération de tous les objets d'alentour qui contrarieraient le travail, la plaque formant miroir.

PRÉPARATION DE LA PLAQUE DE CUIVRE

Passons maintenant à la préparation de notre plaque de cuivre soigneusement nettoyée d'abord, sur sa surface polie, à l'aide d'un chiffon de toile (moins susceptible de pelucher que tout autre) imbibé d'essence de térébenthine. On chauffe ensuite la plaque que l'on saisit sur un



Pl. 33. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, CELLULOTYPIE, ETC.
(*D'après Chauvet.*)

de ses côtés avec un étau à main (garnir les mâchoires de cet étau avec du papier ou du feutre de manière à préserver la plaque), qui servira non seulement à manier le cuivre en tous sens, mais encore à le retourner sans risquer de se brûler.

Pour chauffer la plaque, présenter celle-ci à l'envers, c'est-à-dire la partie non polie contre un feu de gaz ou dans la partie haute de la flamme d'un feu de bois (ce dernier ne devant pas fumer), après quoi vernir.

Cette seconde opération se pratique à l'aide d'un *vernis en boule*, en cône plutôt, que l'on emprisonne dans un morceau de soie pure à la façon d'un tampon. Ainsi donc, la plaque de cuivre que nous tenons toujours au moyen de l'étau est chaude *à point*, c'est-à-dire qu'elle suffit à la fusion du vernis en boule contenu dans le tampon, sans qu'il fume et sans qu'il brûle.

Frottons donc avec notre tampon toute la partie polie de notre plaque de cuivre aussi régulièrement que possible. On comprend que sous l'action de la chaleur le vernis en boule, traversant son enveloppe de soie, viendra se déposer quasi liquide sur le subjectile de cuivre.

La troisième opération consiste à égaliser cette application de vernis. Pour cela on se sert

également d'un tampon en soie pure bourrée d'ouate, à l'aide duquel on tapote sur la surface vernie de la plaque *toujours maintenue à la chaleur.*

La couche de vernis, de la sorte, toujours malléable est parfaitement égalisée si le tapotement a été soigneusemon exécuté.

Éviter soigneusement la poussière durant ces manipulations.

Voici enfin la dernière opération relative à la préparation de la plaque.

Retournons celle-ci, et, toujours à chaud, avec plusieurs rats de cave réunis de manière à faire un flambeau, une torche, noircissons le vernis de notre plaque dans toute son étendue, enfumons-le, en un mot, aussi régulièrement que possible, le flambeau tenu à distance pour ne pas charbonner, ni brûler le vernis.

Notre plaque ainsi revêtue de vernis et de fumée est prête au travail, il ne nous reste plus qu'à la laisser refroidir.

Résumons l'outillage relatif à la préparation de notre planche de cuivre : 1° un tampon formé de soie pure dans lequel on enferme une boule de vernis ; 2° un tampon seulement bourré d'ouate, et 3° un flambeau formé de rats de cave entrelacés.

On devra procéder par soi-même à la confection dudit outillage.

Quant au vernis en boule et à tous les autres ingrédients que nous verrons par la suite, le lecteur se les procurera aisément chez des grands fabricants de couleurs et vernis.

LE DÉCALQUE

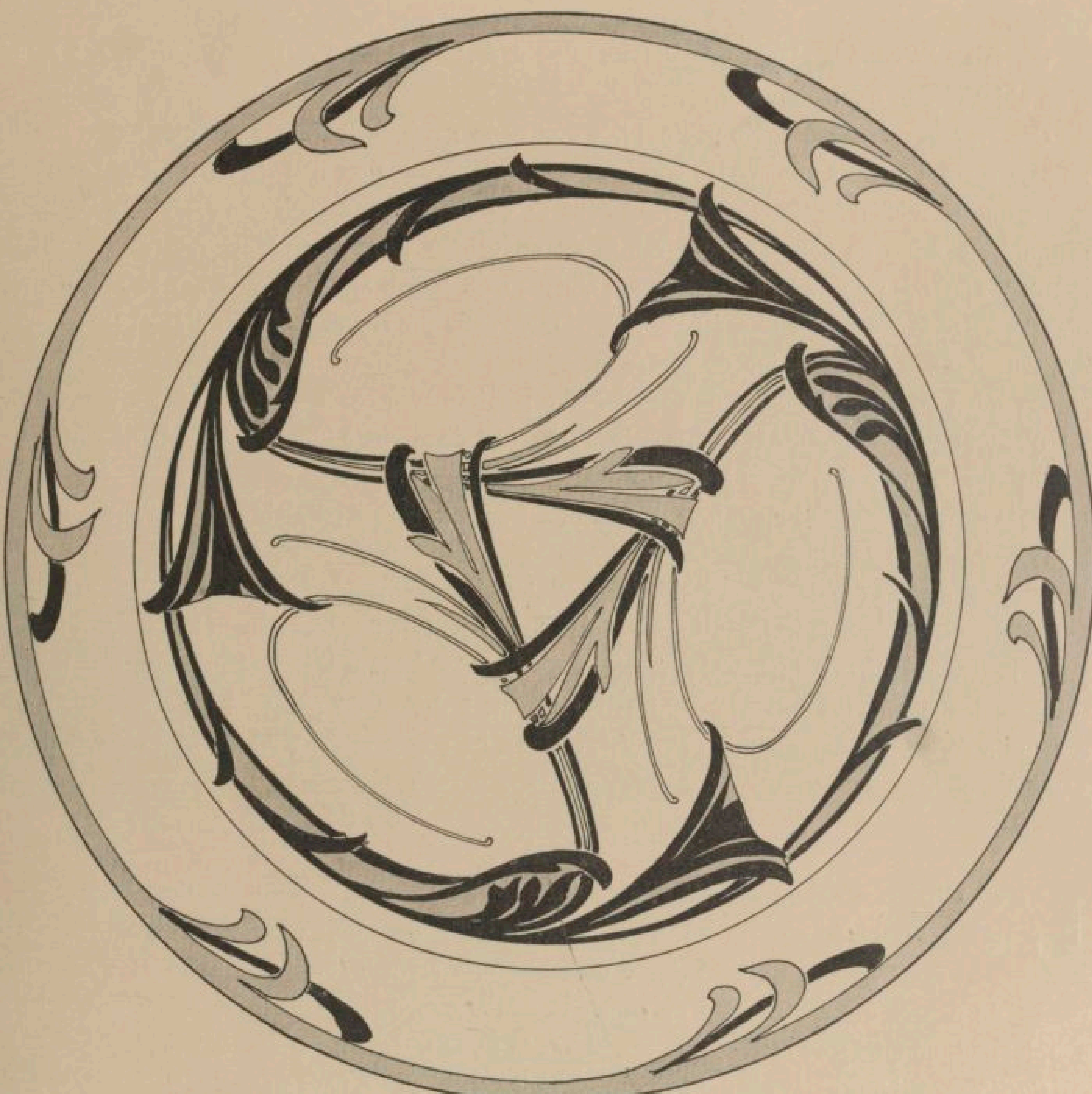
Avant de graver, il importe de prendre toutes dispositions conservatrices de la plaque dont la fumée ni le vernis ne sont fixés. Donc, pour ne point écorcher ni effacer la double couche que nous venons de mettre, il importe de placer soit une épaisseur de chiffons sous la main qui travaille, soit encore d'encadrer la plaque de cuivre avec des baguettes de bois collées avec de la cire.

Ce dernier moyen est préférable, car, aussitôt les baguettes de bois fixées, il suffit de placer à plat sur celles-ci une planchette de bois mince, une équerre à plat, par exemple, pour donner un point d'appui confortable aux mouvements de la main qui grave.

Revenons après quoi à notre plaque. Celle-ci donc est parfaitement refroidie, elle va bientôt recevoir le calque du dessin que nous désirons graver; en attendant, elle repose inclinée au moyen d'un livre glissé sous la planche qui la reçoit, sur notre table ombragée par l'écran tendu de toile d'architecte, selon les descriptions précédentes.

Pour décalquer, on emploie du *papier-glace* de préférence au papier à calquer ordinaire. Lorsque nous aurons décalqué notre dessin avec une pointe ronde et coupante sur le papier-glace (matière extrêmement transparente, résistante, de certaine épaisseur, que l'on *entaille*, que l'on *grave*), nous n'aurons plus qu'à remplir les entailles, qui représentent le décalque de notre dessin, avec un peu de mine de plomb frottée au bout du doigt, pour lire notre dessin sur le papier-glace comme si l'on avait dessiné dessus avec un crayon.

Retournons maintenant notre papier-glace, non sans l'avoir préalablement *ébarbé*, opération qui consiste à gratter légèrement, bien à plat, le trait gravé, de manière à le débarrasser de toutes les aspérités qui résultent de l'arrachement de la pointe sur les bords, pour le polir enfin.



Pl. 34. — MOTIF D'ASSIETTE OU DE DESSUS DE BOITE A EXÉCUTER EN CUIR, ÉTAIN, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(*D'après Waroquier.*)

On « ébarbe » à l'aide d'un grattoir triangulaire spécial, mais comme cet outil est d'un maniement délicat, en frottant sur le papier-glace avec un tampon de gros papier chiffonné en boule on obtient, sans risque, le même résultat. Donc, aussitôt ébarbé, nous retournons le calque et le plaçons, les entailles remplies de mine de plomb, contre la surface de notre vernis enfumé, en n'oubliant pas, surtout, de réserver une marge tout à l'entour du dessin, et nous frottons enfin notre papier-glace très légèrement, soit avec un manche en os, soit avec une

pointe mousse quelconque, jusqu'à ce que notre décalque soit parfaitement imprimé sur la planche de cuivre.

Après quoi, enlever le papier-glace avec soin pour ne pas érailler la préparation de la plaque.

On fait adhérer à la planche de cuivre le papier-glace, dans l'action du décalque, à l'aide d'un objet pesant quelconque.

Observation essentielle : Ne pas oublier que nous gravons *à l'envers* et que notre dessin ne paraîtra à l'endroit que sur les épreuves que nous ferons tirer d'après notre planche, c'est-à-dire que si nous regardons alternativement le calque de papier-glace du côté de l'entaille remplie de mine de plomb et l'empreinte de ce calque sur notre planche de cuivre, cette dernière apparaît retournée, à l'envers par conséquent. En un mot l'épreuve que l'on obtiendra d'après notre gravure sera rétablie dans le sens de celle que représente le papier-glace du côté des entailles remplies de mine de plomb.

On saisit pourquoi l'emploi du papier-glace particulièrement transparent est à préconiser ici, d'autant qu'il économise le temps puisqu'il permet de graver à l'envers immédiatement et de s'imprimer de suite rien qu'en le retournant.

Mais poursuivons par l'opération de gravure, non sans avoir préalablement résumé l'outillage nécessaire au décalque :

1° *Papier-glace* (se débite en feuilles) ; 2° *Pointe à graver* ronde et coupante (on entretient le fil de cette pointe en la frottant sur une pierre à aiguiser très fine légèrement humectée d'huile : poser l'extrémité de la pointe sur la pierre, en roulant doucement le manche de l'outil entre les paumes des mains, les doigts étendus) ; au besoin, à défaut de pointe à graver, pour cette opération du calque une aiguille emmanchée dans un morceau de bois suffirait ; 3° *Mine de plomb* en poudre.

LA GRAVURE

Avant de nous mettre à graver, parlons de l'outillage nécessaire à cette nouvelle opération ; celle-ci, purement artistique, nécessite une connaissance du dessin et une expérience de métier à laquelle nous ne saurions malheureusement suppléer, nous indiquerons simplement, en quelques mots, en quoi consiste le travail, dans ses grandes lignes.

Outillage. — L'outillage comporte un jeu de pointes spéciales, trois ou quatre pointes graduées suffisent, leur extrémité sera légèrement arrondie, contrairement à celles dont nous parlerons plus loin pour la pointe sèche et le burin.

N'oublions point, en effet, que pour l'eau-forte il s'agit non pas de couper ni d'arracher le métal, mais de le fouler à la manière d'un crayon, juste assez pour enlever sur la planche la partie vernie et enfumée et mettre à nu le poli du cuivre, comme si l'on dessinait, enfin, avec de la craie sur un tableau noir. En thèse générale « plus le trait sera enfoncé, foulé, plus il sera noir ».

Pour préparer la pointe à l'eau-forte et la faire très ronde, creuser une encoche transver-

sale un peu profonde dans la pierre à aiguiser, puis poser l'extrémité de la pointe dans cette encoche et rouler le manche de l'outil comme il a été dit précédemment.

Pour arrondir ensuite l'extrémité effilée de la pointe et l'empêcher de couper, il suffit de la faire rouler d'abord sur une plaque de carton en décrivant plusieurs circonférences mollement et sans force, avec la main qui la tient, et de répéter après la même opération sur une vitre.

La pointe, de la sorte, est rendue ronde et coupante, il ne reste qu'à émousser ce « fil » gênant au cas présent ; pour cela, employer le moyen de la vitre décrit plus haut.

Passons maintenant à l'opération de gravure proprement dite. La pointe étant tenue à la façon d'un crayon, il faut exprimer le dessin par des traits, des hachures, selon l'esprit du modelé et sa couleur. Les grandes ombres se font en produisant des hachures très rapprochées ou croi-



Pl. 35. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.

(*D'après Boutet de Monvel.*)

sées, les ombres moins fortes sont obtenues en espaçant les hachures : c'est au graveur à trouver lui-même la gamme des nuances et des oppositions que nous ne pouvons lui indiquer ici. Ce mode de gravure, en somme, est d'une liberté de facture absolue, c'est une manière de dessin à la plume dans laquelle on peut déployer la plus entière fantaisie. En cas d'erreur, c'est-à-dire si la facture d'un modelé ne convenait pas, si encore on désirait effacer un faux trait, il suffirait de recouvrir la ou les parties défectueuses avec du *vernis au pinceau* et de travailler ensuite sur ce vernis, parfaitement sec, sans s'inquiéter des précédentes tailles qui, de la sorte, ne reparaîtront plus.

LA MORSURE

Aussitôt la gravure exécutée, c'est-à-dire lorsque à l'aide de la pointe à eau-forte le praticien a ôté au moyen de hachures, de traits plus ou moins serrés, plus ou moins enfoncés la couche de vernis enfumé, de manière que la planche enfin ne laisse transparaître le cuivre qu'à l'endroit où la pointe a passé, le moment est venu de faire « mordre ».

Le lecteur a saisi que le liquide corrosif que l'on versera sur la planche ne creusera le cuivre qu'aux endroits seuls ou celui-ci est visible, en d'autres termes le vernis enfumé sert à protéger la plaque en demeurant réfractaire à l'action de l'acide.

Le liquide employé pour la morsure est soit l'acide nitrique ou azotique, soit le perchlorure de fer. Nous préconisons l'emploi de l'acide nitrique à cause des résultats supérieurs qu'il donne à l'impression, malgré son action corrosive moins rapide pourtant que le perchlorure. Dix minutes suffisent en effet à ce dernier produit, pour mordre convenablement, tandis qu'il faut compter deux heures environ, suivant la force donnée aux tailles, pour le même résultat avec l'acide nitrique.

Mais, répétons-le, malgré la séduction de la rapidité, nous choisirons l'acide nitrique en vue de meilleures épreuves, particularité due à la morsure de ce produit qui laisse au fond des tailles un « grain » où l'encre d'imprimerie s'accroche favorablement, alors que les tailles creusées par le perchlorure sont lisses.

Cependant, si par goût personnel on préférait le perchlorure, employer ce produit plutôt pur, le couper en tous les cas en quantité moindre que l'acide nitrique.

Revenons donc à notre opération de morsure. L'acide nitrique pèse 40 degrés lorsqu'on l'achète, c'est un produit extrêmement corrosif que l'on devra manier avec prudence ; pour mordre une planche on coupe cet acide avec de l'eau distillée suivant la profondeur de morsure désirée ; généralement la proportion du coupage va de 18 à 20 degrés.

Notre mélange aussitôt prêt, retournons à notre planche, qui, cette fois, reposera parfaitement à plat sur la table.

Débarrassons la planche des baguettes préservatives du vernis que nous avions collées pour l'opération de gravure, et mettons à leur place, à l'aide de cire à modeler ou à border, un petit mur de 3 centimètres environ. Ce petit mur, destiné à faire de notre planche une manière de cuvette, devra, sur l'un de ses angles, recevoir un bec que l'on modèlera avec le doigt dans la cire. Le but de ce bec n'est autre que d'aider au transvasement du liquide corrosif dans un autre récipient lorsque cela est nécessaire.

Versons maintenant notre acide nitrique coupé d'eau distillée sur la plaque, jusqu'à environ 1 centimètre de hauteur ; après quoi, laissons faire l'action du liquide.

Il importe pourtant de surveiller cette morsure, car, à mesure que l'acide creuse le métal, il se forme, à l'entour des tailles, des globules qui, non combattus, nuiraient à la pureté de ces tailles. Il faut donc détruire l'abondance de ces globules à l'aide soit d'un pinceau sacrifié, soit d'une barbe de plume.

Nota : Au fur et à mesure que le métal se creuse les globules diminuent.

VÉRIFICATION DES EFFETS DE LA MORSURE

Autre préoccupation : comment se comporte la morsure ? Car, pour toutes sortes de raisons : force de l'acide, sa qualité, température, caprice du métal, la morsure est plus ou moins active, plus ou moins profonde ; la profondeur de celle-ci dépend encore de la couleur désirée

du travail (du blond au noir intense); vérifions donc notre morsure. Pour cela, il ne s'agit que de transvaser, avec le plus grand soin, le liquide qui recouvre la planche dans un flacon, verser naturellement ce liquide par l'endroit où le petit mur de cire à modeler s'évase en bec.



Pl. 36. — MOTIF POUR CUIVRE, ÉTAIN, CUIR, BRODERIE, ETC.

(*D'après Herpin.*)

Après quoi, laver la planche à grande eau et la laisser égoutter en l'inclinant.

Aussitôt sèche, placer la planche à plat et dévernir à un endroit quelconque de la gravure, la moindre place suffit.

On dévernit avec un petit charbon spécial (en bois de frêne) acheté chez un planeur ou chez un grand marchand de couleurs et vernis.

Le vernis ôté (à la largeur de deux doigts, pas davantage) la plaque de cuivre est à nu, vérifiez à la loupe la profondeur de la taille, ou simplement passez légèrement sur la taille l'extrémité d'une pointe, vous sentirez suffisamment ainsi la transition entre le poli de la plaque et le creux exprimé par la taille, et, si vous jugez cette profondeur suffisante, dévernissez entièrement la planche; dans le cas contraire, après avoir recouvert de vernis l'endroit déverni, vous inonderez à nouveau votre plaque d'acide nitrique pour continuer, accentuer l'incrustation du métal jusqu'à complète satisfaction.

Pour revernir l'endroit déverni en vue d'une continuation de morsure, on applique au pinceau sur la partie découverte du *vernis au pinceau* ou *à recouvrir* que l'on laisse parfaitement sécher.

DÉVERNISSAGE DE LA PLANCHE

Dernière opération : dévernissage de la planche. Transvaser le liquide corrosif comme il a été dit précédemment et le mettre de côté, car il peut servir plusieurs fois ; sa valeur même est supérieure alors, il perd ainsi de sa crudité, opérant avec une lenteur plus favorable encore. Laver à grande eau, essuyer après égouttage et enlever le vernis, dans toute son étendue cette fois, avec un chiffon enduit d'essence de térébenthine ou mieux de benzine dont l'action est plus rapide. A cet instant, la planche de cuivre nous apparaît exclusivement métallique ; elle n'est « mate » qu'aux endroits de la morsure, c'est-à-dire à l'endroit du dessin. Rendons-nous compte maintenant davantage — car cette matité n'est pas suffisante — de la valeur de notre travail dont nous ne contemplons actuellement qu'un négatif.

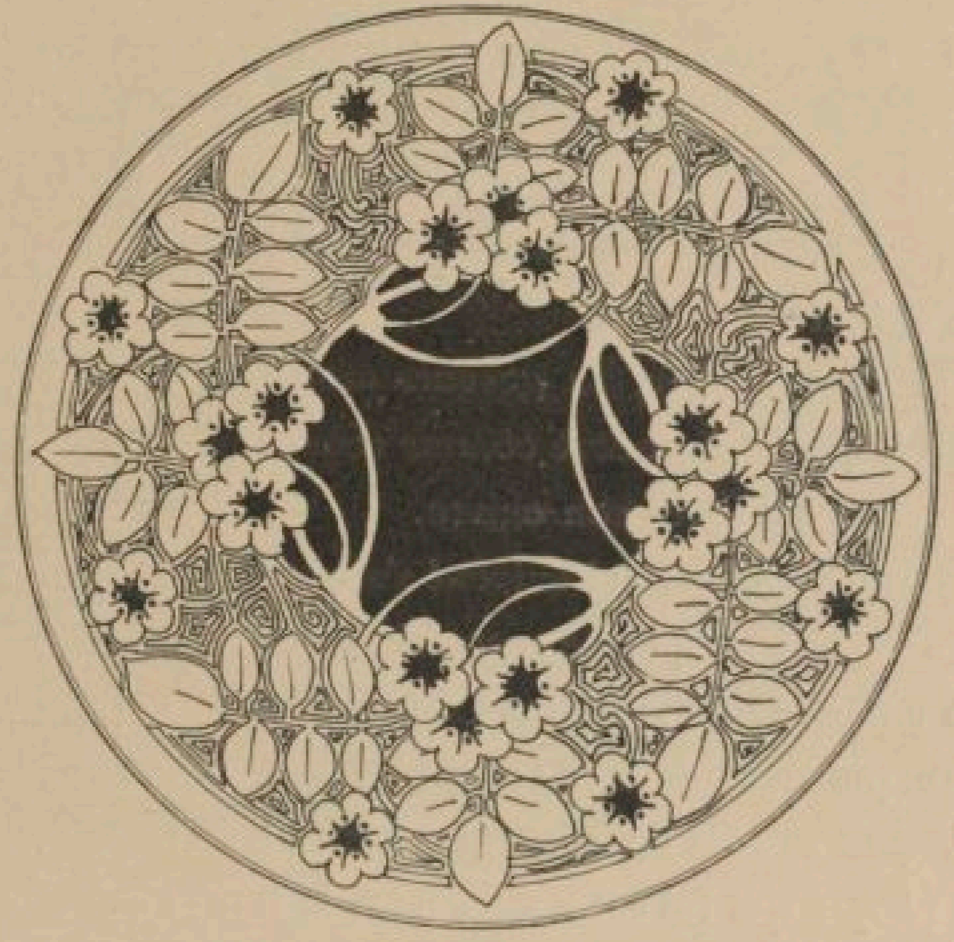
Pour cela, enduisons notre doigt d'un peu de noir de fumée dont nous remplirons les tailles çà et là ou sur toute la planche ; de la sorte le noir de fumée, jouant le rôle de l'encre d'imprimerie sur le papier, nous exprimera en positif le négatif de tout à l'heure. Faire tirer une épreuve au besoin. On peut retoucher le travail de gravure de différentes manières, nous avons vu le moyen de continuer l'action d'une morsure pour accentuer la profondeur des tailles, reste la pratique du burin, instrument triangulaire très tranchant avec lequel une main exercée peut également exprimer des vigueurs, mais nous réserverons cette addition de burin à l'action de *remorsure* dont nous parlons plus loin.

D'ailleurs le maniement du burin étant des plus délicats, les débutants devront se contenter d'une ou de plusieurs morsures. Au cas où, au contraire, les tailles seraient trop profondes, où elles donneraient enfin des noirs trop vigoureux, pour les diminuer d'importance encore, vous vous servirez d'un *brunissoir*, instrument avec lequel on écrase le grain de la taille, c'est-à-dire son relief, rendant aussi cette taille moins apte à recevoir l'encrage. Autre nécessité : il faut « ébarber » les saillies trop vives qui débordent les tailles, toutes les aspérités enfin qui arrachent le doigt lorsqu'on le passe sur le poli de la plaque ; cette opération se pratique au moyen d'un grattoir très tranchant, généralement triangulaire. En place du grattoir d'un

maniement délicat, on ébarbera tout simplement avec un morceau de charbon de bois spécial en bois de frêne dont il a été parlé plus haut, frotté légèrement jusqu'à complète satisfaction. Les ébarbes n'ont une valeur artistique que lorsqu'elles se trouvent parfaitement à leur place et qu'elles ont ainsi une raison d'être. Les amateurs sont très friands de ces ébarbes, non seulement à cause de la teinte originale qu'elles donnent, mais aussi parce qu'elles annoncent que l'épreuve où elles figurent fut une des premières tirées, puisque ces ébarbes s'usent très vite au tirage.

Il nous reste à parler de la *remorsure*, opération qu'il ne faut pas confondre avec la « continuation de la morsure » que nous venons de voir.

La remorsure sert à remonter le ton général ou par parties d'une planche, c'est-à-dire à rendre plus noires, plus vibrantes, les parties faibles ou trop blondes de la gravure.



Pl. 37. — MOTIF POUR ÉMAIL, PYROGRAVURE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.
(*D'après Issanchou.*)

Ainsi donc, l'épreuve que nous venons de faire tirer après la morsure ne nous satisfait point encore, nous allons alors procéder à la *remorsure*.

On se sert pour cela d'un vernis dit *à remordre*. Ce vernis en pâte se vend en flacon, il s'emploie à froid.

Prenons du vernis à remordre avec la pointe d'un couteau à palette et étendons-le sur une plaque de verre où nous le rendrons bien malléable en le triturant un peu. Après quoi, nous roulerons dans cette pâte un *rouleau spécial en gélatine* à poignée, qui s'imprégnera de vernis aussi également que possible dans toute son étendue, sans empâtements.

Ceci fait, passer ce rouleau légèrement, à froid, sur la planche de cuivre, en tous sens, de manière surtout que le vernis n'entre pas dans les tailles, mais seulement qu'il s'étende sur la surface du cuivre.

Au besoin, avant de passer le rouleau, remplir les tailles avec du blanc d'Espagne, très soigneusement, car seules ces tailles doivent être préservées.

Ensuite, la plaque étant tenue avec la main gauche dans l'étau dont nous avons parlé plus haut, allumer un chiffon de papier que l'on promènera au verso de la plaque, à une certaine distance de celle-ci, dans chacune de ses parties, jusqu'à ce *que le vernis devienne un peu luisant*.

Surtout qu'il ne brûle ni ne fume, pour éviter qu'il ne coule dans les tailles.

Après quoi, laisser refroidir la planche, et si les tailles ont été garnies de blanc d'Espagne

pour la remorsure, on se débarrasse de ce blanc en passant sur les tailles de l'eau très étendue d'acide : le blanc alors bout dans les tailles dont il sort et il ne reste plus qu'à laver à grande eau. Enfin travailler dessus comme si de rien n'était.

On peut répéter cette opération plusieurs fois, le vernis s'enlève sur le cuivre soit avec de l'essence de térébenthine, soit avec de la benzine, après avoir été lavé à l'eau pure qui débarrasse la planche des restes de l'acide à sa surface.

Nota : Recouvrir de *vernis au pinceau* les parties de la gravure qu'on ne désire pas faire remordre, c'est-à-dire à votre convenance comme couleur.

A ce moment se place la retouche définitive à l'aide du burin, instrument d'un maniement difficultueux qui permet d'accentuer çà et là quelques tailles, tandis que le brunissoir poursuit le but contraire.

Le travail du burin, à la rigueur, ne serait pas nécessaire ici, mais nous devons citer cet adjuvant au lecteur désireux de se familiariser davantage avec le procédé de gravure en général.

Voici aussi clairement que possible expliquées les manipulations propres à la gravure à l'eau-forte; nous allons parler maintenant du tirage des épreuves d'après la planche en taille-douce que vous venez d'exécuter.

En un mot le lecteur doit songer, sa gravure aussitôt prête (nous avons vu même que cette préoccupation était importante encore comme renseignement de travail au cours d'exécution), à faire tirer des épreuves d'après son œuvre.

Naturellement, les renseignements qui suivent s'adressent à tous les modes d'impression en taille-douce, le lecteur n'aura donc qu'à se reporter à ces renseignements lorsqu'il gravera au burin, à l'eau-forte, à la pointe sèche; pourtant, en matière de cellulotypie il existe une importante différence de tirage, puisque, dans ce cas seul, les opérations de tirage se font *à froid.*

Mais, comme ces opérations sont en général confiées à un imprimeur, il suffira à ce dernier d'examiner le genre de plaque qui lui est remise pour la traiter selon les soins qu'elle réclame.

Ce sont des imprimeurs spéciaux (imprimeurs en taille-douce et lithographes) qui se chargent des tirages, vous n'aurez donc qu'à vous adresser à eux en stipulant le papier que vous désirez et son format, en n'oubliant point encore d'indiquer en quelle couleur, en quelle intensité de ton vous réclamez votre tirage, et le nombre de celui-ci.

Le prix de chaque épreuve dépend du papier employé (Hollande, Japon, Chine, à la forme, etc.) et de l'importance du tirage. Voici approximativement le prix par format et *par épreuve*:

9 × 12	» 25	18 × 24	» 40
13 × 18	» 30	21 × 27, etc.	» 50

Par douzaine, par centaine, ces prix diminuent sensiblement.

Ne pas confondre surtout un imprimeur en taille-douce ou lithographe, avec un imprimeur typographe (gravure en relief); au surplus il n'est pas rare de rencontrer chez le même imprimeur ces deux modes d'impression réunis.

Examinons maintenant la *Gravure au Burin* et la *Pointe sèche.*

CHAPITRE XV

La gravure au burin. — La pointe sèche. — La Cellulotypie.

LA GRAVURE AU BURIN Tandis que pour la gravure à l'eau-forte, ainsi que dans la *Pointe sèche* et la *Cellulotypie*, toute la fantaisie dans le trait est admise, la *Gravure au Burin* réclame une facture particulière, nous dirons plus : un métier spécial, réservé presque exclusivement à des artistes professionnels.

L'eau-forte, la pointe sèche et la cellulotypie servent donc davantage les caprices de l'amateur; il est vrai que les aquafortistes habiles emploient avec succès et commodité le burin, et que de leur côté les graveurs au burin se servent avec agrément de l'eau-forte, mais le débutant, selon nous, devra se cantonner, en attendant le talent, exclusivement dans chaque procédé sans rien mêler, l'alternance viendra d'elle-même, par la suite.

La gravure au burin, de par son caractère difficultueux, est plutôt un art de reproduction qu'un art de création, sans doute parce que l'art de traduire, ici, suffit à la difficulté; on comprendra que, pour ne point sortir de notre cadre, nous ne devons point entrer dans le vif de cette difficulté dont nous rendrons simplement compte.

Tout d'abord, dans la gravure au burin comme dans celles de la pointe sèche et de la la cellulotypie, l'acide n'intervient pas; point de morsure donc, on travaille à même le cuivre nu, sans le moindre vernis par conséquent.

La taille ouverte par le burin, encore, diffère de la précédente en ce que, au lieu d'être enfoncée, foulée, elle est nettement creusée : c'est dire combien le burin, ou outil à graver, a peu de ressemblance avec les pointes employées pour l'eau-forte.

Les burins dont nous parlâmes déjà, à propos de l'étain et du cuivre gravés, consistent en de minces tiges d'acier taillées obliquement à l'une de leurs extrémités; ils diffèrent entre eux : 1° par la manière dont il sont emmanchés, suivant la façon dont on doit les tenir; 2° par la forme que la pointe donne à la taille.

En somme ces outils varient d'aspect et d'utilité selon les goûts et le caprice de l'artiste.

Se reporter aux réticences par nous exprimées à propos du cuivre gravé et ciselé en ce qui concerne l'emploi et la manière d'affûter les burins, et disons quelques mots relatifs au travail de gravure.

Généralement le graveur au burin ne décalque pas son tracé sur les plaques de cuivre autre-

ment qu'au moyen de l'eau-forte ; l'eau-forte encore sert à merveille le burin à la fin du travail. En ce dernier cas l'artiste cache avec un vernis au pinceau toutes les parties terminées et il fait agir le mordant sur celles qu'il veut retravailler.

Quant à la gravure elle consiste à exprimer des tailles plus ou moins profondes plutôt régulières, souvent entre-croisées et affectant fréquemment la forme des objets allant en décroissant ou se renflant graduellement suivant les exigences du modelé, dans des valeurs allant de l'extrême clair ou blanc à l'extrême noir.

De l'exécution plus ou moins spirituelle et régulière de ces tailles, dépend la plus grande habileté du graveur au burin.

LA GRAVURE A LA POINTE SÈCHE

Passons maintenant à la description sommaire de la gravure à la pointe sèche.

Ce moyen, en somme, diffère peu du précédent, si ce n'est cependant au point de vue des outils, d'un maniement moins personnel.

Point d'application de vernis encore ici, partant, point de morsure, mais les pointes à graver, en revanche, ont beaucoup de rapport avec celles de l'aquafortiste : elles sont formées de vieux burins arrondis et aiguisés à une extrémité, mais plus couramment elles ressemblent à un crayon dans l'intérieur duquel, au lieu de mine, se trouve une tige d'acier à affûter sans cesse au fur et à mesure qu'elle s'émousse.

Ce dernier genre de pointes que nous retrouverons à l'article *Cellulotypie*, offrent à l'amateur un outil particulièrement à sa portée.

Cependant, les pointes à préférer sont dites « langues de chat » ; du moins cette forme de burin séduit-elle particulièrement ceux qui savent s'en servir habilement pour l'exécution des finesses (manier ces pointes dans le sens du coupant pour ne pas les briser).

En somme, chaque praticien adapte à sa facilité et commodité les genres de pointes qu'il désire ; tandis que les uns font de la pointe sèche avec une vulgaire aiguille bien emmanchée ou n'importe quelle autre tige d'acier effilée, les autres affectionnent des diamants enchâssés dont ils tirent des avantages particuliers à leur esprit, à leur fantaisie, à leur manière.

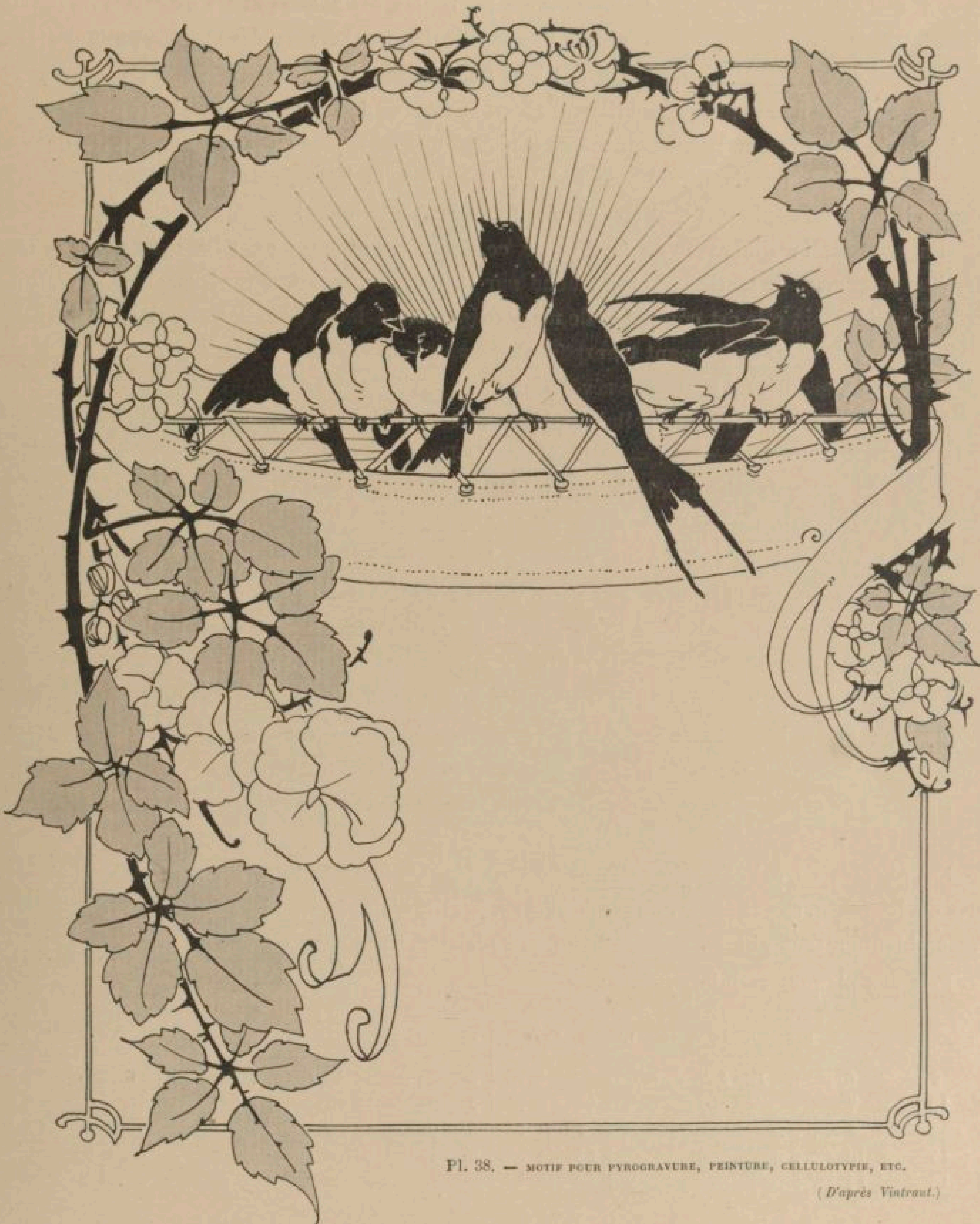
Bref, le résultat de beauté seul importe toujours.

Inutile de nous répéter, au surplus, en ce qui touche au travail de gravure à la pointe sèche, tant qu'il ne s'agit pas de burin, la manière d'expression est parfaitement libre.

Naturellement encore, le mode de tirage des planches de cuivre en taille-douce est le même pour tous les genres et les prix d'impression ne varient pas davantage.

Une exception cependant à propos de la pointe sèche : on grave dans ce genre non seulement sur cuivre, mais sur zinc, matière moins chère que le cuivre mais moins résistante au tirage. Le prix des plaques de zinc varie selon leur épaisseur et leur grandeur ; elles coûtent environ 2 francs le kilogramme, soit le tiers du prix des plaques de cuivre.

Il nous reste à parler, maintenant, de la cellulotypie, dont l'intérêt pour nos lecteurs est par-



Pl. 38. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, PEINTURE, CELLULOTYPIE, ETC.

(*D'après Vintraut.*)

ticulièrement attachant, et, si nous parlons en dernier lieu de cette curieuse et charmante pratique, nous l'avons fait à dessein pour en faire saisir toute la facilité comparative, à ceux qui notamment ignorent le dessin

LA CELLULOTYPIE (PROCÉDÉ ÉMILE-BAYARD, BREVETÉ S. G. D. G.)

Laissant donc les initiés, les habiles et les dilettanti du dessin tenter l'improvisation et chercher dans l'audace une porte de sortie à leur imagination, à leur talent, voici un moyen de gravure qui offre une double attraction: d'abord la faculté de produire à plusieurs exemplaires le dessin de ses rêves, en noir et en toutes couleurs, malgré la plus entière ignorance du dessin, sans avoir même jamais manié une pointe, et encore la latitude de tenter des œuvres de longue haleine en déployant tout son savoir, toute son expérience!

En somme, la différence de facilité de ce mode de gravure avec les autres, s'explique par le changement de matière de la planche sur laquelle on grave. Avant, la planche était en cuivre, maintenant elle est composée de matière incolore à base de cellulose; avant la planche était opaque, la voici maintenant transparente comme une vitre.

Cette transparence est toute une révélation.

L'invention de la « plaque cellulotypique » ressemble par son ingéniosité puérile — le tout, paraît-il, était d'y songer ! — à l'histoire de l'œuf de Christophe Colomb; au surplus il n'est pas de notre devoir de diminuer l'intérêt simple de la cellulotypie ; d'ailleurs le succès de ce procédé est dû particulièrement à sa simplicité.

Avec la cellulotypie, enfin, nous rentrons dans notre programme d'art d'amateur; n'empêche que la courte incursion que nous venons de faire dans le domaine professionnel, servira le lecteur non seulement par suggestion, mais encore par relation, car, en définitive, l'opération de gravure par elle-même est invariable.

La cellulotypie se pratique sans morsure, à la pointe sèche par conséquent; on comprend que la planche sur laquelle on grave grâce à ce procédé, étant transparente, il suffit de décalquer tout simplement sur cette planche pour graver en même temps.

Ce mode de gravure, est en somme non seulement le plus facile, mais *sans aucune difficulté* : un enfant pourrait en faire.

Les plaques de cellulotypie existent en tout format, comme les plaques de cuivre, et leur prix est beaucoup moins élevé que ces dernières. Inutile d'ajouter que les plaques cellulotypiques ressemblent en tous points, comme façon, aux plaques en métal.

Prix des plaques cellulotypiques :

Nos	DIMENSIONS		La pièce	La douz.
1	9cm. × 6cm. . .	*Par boîte de* 6.	» 50	5 75
2	10 × 7 . . .	—	» 75	8 75
3	12 × 8 . . .	—	1 »	11 75
4	14 × 10 . . .	—	1 25	14 50
5	16 × 12 . . .	—	1 50	17 50
6	20 cm. × 14 cm . .	*Par boîte de* 6.	2 »	23 50
7	24 × 16	*Par boîte de* 3.	3 »	35 50
8	28 × 20	—	4 »	47 50
9	17 × 8 spéciales pour menus	—	1 40	14 »

Indépendamment de ces formats généraux, il est loisible de commander des plaques de toutes formes et de toutes dimensions, mais nous pensons que ces mesures sont suffisantes pour l'amateur qui ne devra pas s'écarter d'une juste économie, surtout à ses débuts, avant que son talent ne l'y autorise.

Le matériel

Les frais de la cellulotypie, pour ainsi dire, sont nuls ; il suffit, pour graver, d'une plaque (format carte de visite) : 50 centimes, et d'une pointe à graver, coût : 1 franc.

Ajoutez à cela le prix du tirage d'une épreuve d'après cette plaque, papier fourni par l'im-



Pl. 39. — Motif pour assiette, dessus de boite, a exécuter en étain, cuir, pyrogravure, etc.
(*D'après de Waroquier.*)

primeur : 25 centimes ; la dépense totale de vos essais, de votre début, revient donc exactement à 1 fr. 75.

Naturellement, si vous désirez vous lancer dans l'achat d'un jeu de pointes (petites, moyennes et grosses), inutiles du reste puisque, selon que vous gravez avec plus ou moins de vigueur, vous pouvez réaliser toutes les tailles avec la même pointe, si d'autre part vous voulez imprimer vous-même vos épreuves et acheter une presse, une boîte de cellulotypie qui renferme,

indépendamment de toutes sortes d'ingrédients, des boîtes d'encres de couleurs, ou bien une simple trousse qui contient des outils en quantité, libre à vous, mais il importe que nous ne vous guidions ici que vers l'indispensable.

Ainsi donc nous maintenons nos dires précédents, le matériel convenant à la cellulotypie se résume en une plaque et une pointe.

Voici cependant le prix des presses particulièrement construites pour notre procédé, celles-ci, établies à des prix aussi modiques que possible, permettent à l'amateur d'imprimer lui-même ses planches en toutes couleurs... quelles que soient ces planches, au reste, en cuivre, en zinc ; elles conviennent en un mot à tous les modes de gravure.

Inutile d'insister sur l'avantage artistique que recueille l'amateur au tirage personnel de ses planches.

Grande presse cellulotypique (dimension du plateau : 50 cm. × 25 cm. ; ces dimensions déterminent le format maximum de la plaque à imprimer), prix : 75 francs.

Petite presse (avec une dimension de plateau forcément plus exiguë), prix : 40 francs.

En cas d'achat de l'une ou l'autre de ces presses (la grande est de beaucoup supérieure à la petite) une brochure spéciale explique la manière d'imprimer, une démonstration pratique même est faite par le fabricant avant livraison.

Et, puisque nous abordons le chapitre des dépenses, une boîte garnie pour cellulotypie coûte de 27 à 30 francs et un nécessaire 12 fr. 50; bref bornons-nous donc, selon notre expérience, à la stricte nécessité et revenons aux frais que nous vous conseillons pour débuter, suffisamment édifiants : soit l'acquisition d'une plaque format carte de visite et d'une plaque ; total : 1 fr. 50 et 25 centimes, répétons-le, pour le tirage d'une épreuve d'après notre gravure en n'importe quelle couleur.

Mettons-nous maintenant au travail.

LA GRAVURE

La fenêtre devant ou à côté de laquelle nous graverons, ne réclame point de dispositif spécial, puisque la réverbération sur notre plaque est presque nulle, il importe d'abord de choisir un dessin à reproduire en gravure, car nous partons de cette hypothèse que vous ne savez pas dessiner.

Cherchons un croquis *au trait*, c'est-à-dire sans ombres, pour commencer. Nos lecteurs, d'ailleurs, n'auront que l'embarras du choix parmi les délicates compositions qui émaillent notre texte; les albums japonais, au surplus, leur conseilleront encore d'ingénieux motifs.

A propos des modèles, nous ferons observer au lecteur que ceux-ci, quelle que soit leur dimension, conviendront, puisqu'il ne s'agit, souvent, que de décalquer sur ceux-ci juste ce qui nous convient, un « morceau » enfin, soit une tête, soit une fleur, etc., en somme n'importe quel agrément, que nous disposerons à droite, à gauche, en bas ou en haut de notre plaque selon notre caprice.

Comme la plaque est transparente, ne l'oublions pas, il nous suffira d'appliquer cette

plaque sur le modèle convoité, pour en chercher la disposition, la coupure, l'accommodement enfin avant de se mettre à graver.

De la sorte, en prenant à l'un et à l'autre modèle ce que l'on désire, c'est-à-dire en reportant après coup — la gravure étant terminée — la plaque cellulotypique, de l'un à l'autre modèle, on peut varier ses compositions à l'infini, réaliser enfin des compositions quasi originales.

Mais revenons à notre plaque carte de visite que nous allons sobrement — vu la place —



Pl. 40. — COMPOSITION POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.

(*D'après Boutet de Monvel.*)

enjoliver : admettons, par exemple, que nous désirons graver notre signature agrémentée, sur la droite, d'une fleur.

Voici le modèle de fleur trouvé, portons-le sur notre planche à dessin légèrement inclinée au moyen d'un livre placé en dessous, fixons ensuite notre plaque sur la fleur à reproduire, du *côté du biseau*, ou mieux, la *marque ronde visible en haut de la plaque se trouvant à droite.*

Faisons maintenant étroitement adhérer cette plaque au motif avec des punaises, sans la percer surtout, la tête seule de ces punaises servira à la compression du dessin avec la plaque, contre la planche sur laquelle nous travaillons.

A défaut de punaises, employer soit du papier gommé, soit de la cire.

Voilà qui est fait; gravons maintenant. Pour cela nous nous servirons d'une pointe à graver non spéciale, que nous manierons à la manière d'un crayon.

Cette pointe, avec laquelle nous suivrons sur notre plaque les contours du dessin visibles en transparence, doit être très coupante, de façon à faire *une incision bien nette*, une taille en profondeur.

Il ne s'agit plus, ici, comme pour l'eau-forte, de fouler simplement le métal, il faut procéder comme pour la pointe sèche.

On obtient l'acuité nécessaire à la pointe, en l'aiguisant sur une pierre ordinaire, à grain fin, pierre d'évier ou toute autre sur laquelle on aura versé une goutte d'huile.

Chercher, lorsque l'on grave, le fil propice de la pointe, tourner l'outil dans ses doigts pour trouver ce fil, nous pourrions encore nous rendre compte de cette acuité, avant de nous mettre à l'œuvre, soit sur notre ongle, soit sur une plaque cellulotypique sacrifiée ou un bout de papier-glace que la pointe ne doit pas écorcher, sur lesquels elle ne doit pas glisser, mais qu'elle coupera, éraillera.

Lorsque notre calque aura été exécuté entièrement sur la plaque, la gravure sera terminée et le cliché prêt.

Pour vérifier en cours d'exécution le travail, frotter simplement la plaque, du bout du doigt, avec un peu de noir de fumée ou de fusain écrasé qui, remplissant les tailles, fera d'un négatif un positif, rendra l'effet de la gravure enfin tel que l'épreuve l'eût donné et la donnera.

Mais il est préférable encore de se rendre compte de sa gravure en se baissant à tous moments sur l'un des côtés de la planche, on lira de la sorte, sur les reflets de la plaque, tous les détails incisés par la pointe.

Voici quelques conseils relatifs encore à la gravure : il n'est point nécessaire de creuser fortement sur la plaque avec l'outil, le moindre trait porte, pourvu qu'il ait été nettement coupé ; varier la direction des tailles et leur esprit ; ne pas se contenter enfin d'un trait sec tracé à la manière d'un fil de fer.

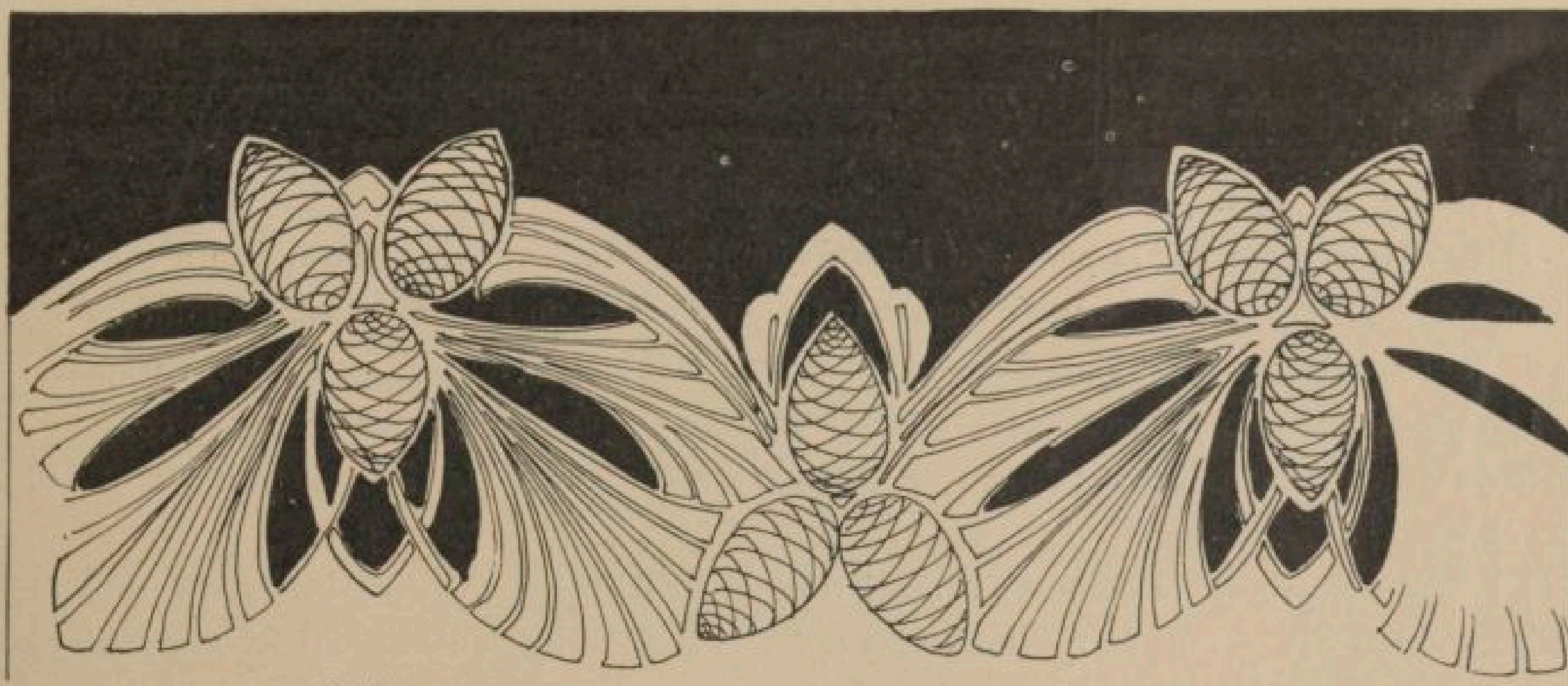
Plus le trait est gravé, c'est-à-dire enfoncé, plus il est noir ; pourtant, plus des tailles sont rapprochées plus on obtient du noir, les ombres dans leurs différentes valeurs ne s'obtiennent pas autrement qu'en se rapprochant plus ou moins les unes des autres ou en s'entrecroisant, ce qui revient au même.

Au cas présent, pour en revenir à notre carte de visite, il ne s'agit point d'ombres, c'est une simple silhouette que nous reproduisons, et cette silhouette devra se modeler uniquement avec la profondeur des tailles pour les ombres et de la légèreté pour les lumières.

N'oublions pas, surtout, que notre dessin s'imprimera à l'envers, cela n'a guère d'importance si le sujet choisi ne commande pas un sens absolu, comme notre fleur par exemple, mais il n'en est pas de même des lettres, de la musique, des chiffres, etc. pour la signature de notre carte de visite enfin.

Mais, procédons à la suite ; la fleur est gravée (peu importe qu'elle soit à droite ou à gauche) ; reste la signature qui, elle, ne s'accommoderait pas de cette fantaisie.

Voici comment nous allons calquer à l'envers cette signature pour l'obtenir à l'endroit dans notre épreuve ; l'opération est des plus aisées, il va sans dire que ce mode s'applique à toutes choses dont le sens est invariable. Ecrivons donc à la plume d'une manière originale, en toute liberté, cette signature sur du papier à calquer ordinaire (ou sur du papier-glace, nous avons vu lors de l'eau-forte les avantages de ce papier), après quoi, ce papier à calquer ordi-



Pl. 41. — MOTIF DE BORDURE POUR POCHOIR, PYROGRAVURE, BOIS DÉCOUPÉ, CUIR, ETC.

(*D'après Policard.*)

naire ayant été retourné sur un fond blanc et glissé sous notre plaque de façon que la signature à l'envers apparaisse sous la plaque, il n'y a plus qu'à décalquer à la pointe cette signature.

Et l'opération de gravure est terminée.

Puisque nous parlons de la manière de décalquer à l'envers, voici un autre moyen très important à connaître lorsque par exemple on désire décalquer une vue photographique qui naturellement commande un sens déterminé, faute d'être méconnaissable.

Apposer le document que l'on désire graver contre une fenêtre : le dessin, de la sorte, se trouve retourné par transparence et il ne reste plus qu'à appliquer (sans quitter la fenêtre naturellement) une plaque que l'on fera adhérer à la vitre contre le dessin avec du papier gommé.

Après quoi, graver comme si le dessin était appliqué contre une table.

Autre moyen : poncer légèrement la face non biseautée de la planche cellulotypique, son envers enfin, de manière à la dépolir un peu et à lui donner un grain suffisant pour permettre au crayon ou à la plume de tracer des traits correspondant à ceux du dessin placé sous la plaque. Ce calque terminé, il suffit d'enlever le dessin original, de retourner la plaque cellulotypique et de graver sur la face lisse tous les traits du dessin calqué sur la face dépolie. Cette gravure à l'envers donnera au tirage, comme précédemment, des épreuves à l'endroit, conformes au dessin original.

Il est bien entendu que le dépolissage doit être suffisant pour permettre au crayon ou à la plume de produire des traits nets, mais il doit être assez léger cependant pour conserver à la plaque cellulotypique une transparence suffisante pour que les traits du dessin original placé sous la plaque soient bien apparents.

On « ponce » au moyen d'une poudre spéciale dite poudre à poncer.

Bref, peu importe le moyen de décalque choisi, pourvu qu'il s'adapte spirituellement au but et au résultat.

Mais revenons à notre carte de visite qui, gravée entièrement maintenant, attend le tirage.

Le tirage

Si vous n'avez point de presse, adressez-vous à un imprimeur en taille-douce voisin ou, si la ville que vous habitez en est dépourvue, chargez de ce soin l'imprimeur d'une ville voisine ou d'un grand centre.

Il suffit d'envoyer par la poste, en l'enveloppant avec soin, la plaque que l'on a gravée et en recommandant à l'imprimeur d'exécuter le tirage en telle ou telle couleur ; ne point oublier de mentionner encore le nombre du tirage et le papier choisi, si l'on désire un papier spécial.

Les plaques cellulotypiques étant très légères (une plaque de 10 × 6 centimètres, comme la carte de visite que nous venons de graver, pèse de 7 à 8 grammes) les frais de port seront donc peu élevés.

L'imprimeur procédera comme s'il s'agissait d'une taille-douce ordinaire, avec cette différence toutefois, répétons-le, que toutes les opérations cellulotypiques se font *à froid*. Quelques observations encore à propos de la gravure : ne jamais graver sur le biseau ou bord de la plaque, s'arrêter à temps. Plus le trait est creusé, plus on pourra tirer d'épreuves d'après les plaques. Le nombre d'épreuves peut s'élever jusqu'à cent environ, ce qui est un résultat plus que suffisant pour l'amateur, qui, s'il désirait davantage, au surplus, n'aurait qu'à recommencer une plaque, sans grand mal ni grands frais.

Avant de parler de la gravure d'interprétation (car nous n'avons vu jusqu'ici que le moyen de décalquer servilement un simple trait et il nous reste à conseiller la façon de rendre l'effet des masses, des ombres d'après un dessin quelconque, d'après une photographie, etc.), nous résumerons les nombreux avantages de la cellulotypie, pour l'amateur :

1° Matériel très peu coûteux, plaques moins chères que le cuivre et le zinc, transparentes, par conséquent permettant une mise en place immédiate, sûreté du travail, grâce au document à graver parfaitement lisible sur la planche (on peut graver sur les deux côtés de cette planche, autre agrément économique) ;

2° Faculté de graver offerte à tous, même à ceux qui ignorent le dessin, et plaisir de s'énoncer à bon nombre d'exemplaires vite et bien.

Nota bene : Il est absolument impossible de reconnaître une épreuve cellulotypique d'une épreuve en pointe sèche sur métal, le subterfuge cellulotypique ne peut donc être découvert, ce qui prouve que le résultat dû à ce procédé de gravure n'est inférieur à aucun autre.

La cellulotypie, en résumé, n'est pas l'imitation de la taille-douce, c'est la taille-douce elle-même, au point qu'à la section de gravure au Salon, bon nombre d'artistes ne craignent pas d'envoyer des épreuves tirées sur nos plaques spéciales.

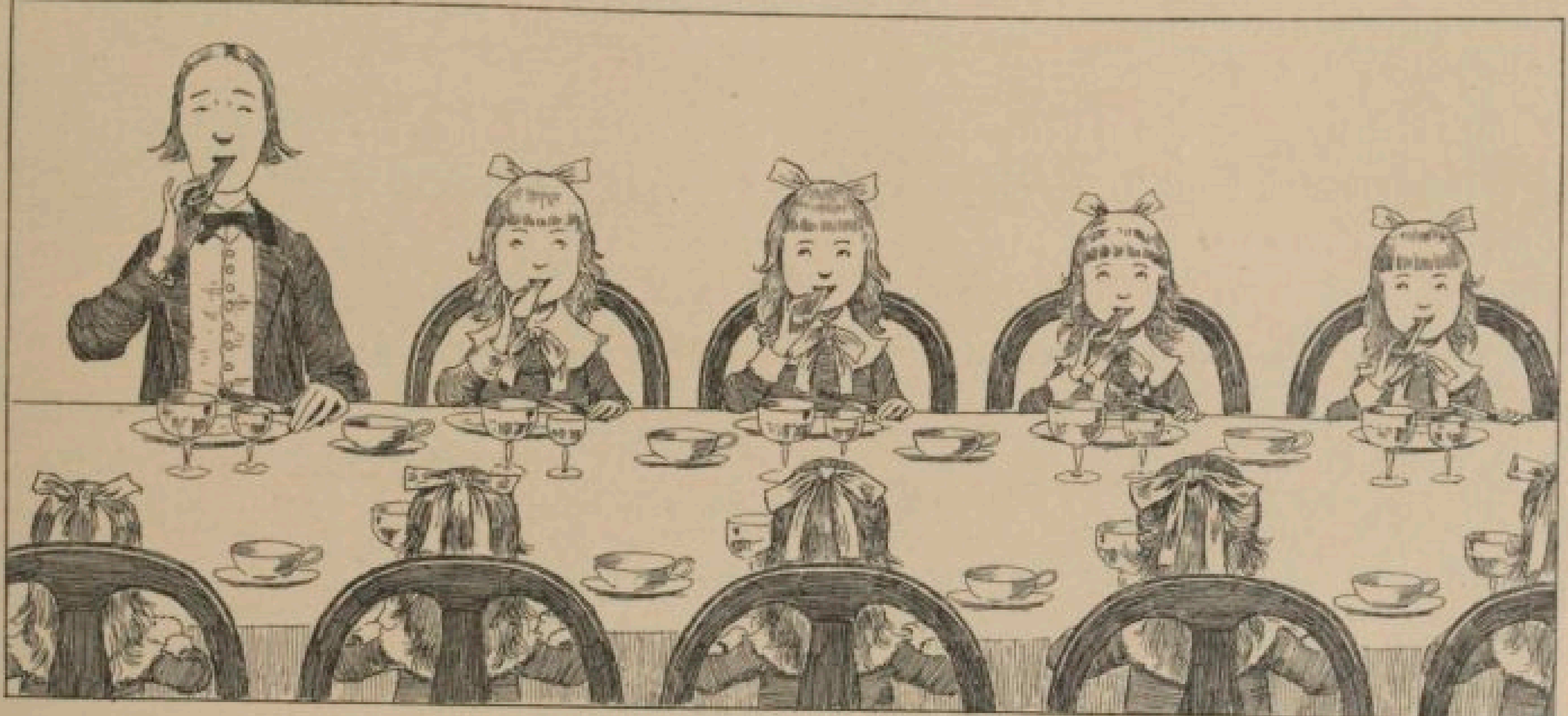
Et, particularité encore avantageuse, si nous recommandons à notre imprimeur de laisser un ton sur nos plaques, c'est-à-dire de ne pas trop essuyer celles-ci lors de l'encrage, si de notre côté, dans le travail, nous avons laissé quelques ébarbes (ce qui est préférable, ici, de toutes manières, car on risquerait en ébarbant de nuire à l'importance du tirage) nos épreuves souvent donneront l'illusion de l'eau-forte, ce qui est le comble !

Revenons donc à l'opération de gravure proprement dite, mais cette fois à propos de l'interprétation d'une valeur, d'un ton.

Graver dans le sens de la forme, de préférence, les traits et masses principales, parfois, pour faire « mourir » une taille, terminer celle-ci par des petits points. Quand il s'agit d'un paysage, varier la direction des tailles selon l'essence des arbres, différenciant la gravure du terrain, par exemple, de celle du ciel.

Surtout ne pas oublier que les premiers plans d'un dessin doivent être plus corsés, plus noirs, que les deuxième, troisième, etc., en un mot, plus l'œil s'éloigne dans l'espace moins il doit voir.

S'exercer, si l'on craint de ne point assez bien réussir, à faire des dessins à la plume, au besoin, sur un papier quelconque, chercher la direction juste de la pointe avant de graver.



Pl. 42. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.

(D'après Boutet de Monvel.)

Voici maintenant comment on efface un faux trait ; hâtons-nous de dire que la chose n'est point aisée, cela invitera à une prudence supérieure. On efface au moyen d'un outil rond quelconque, avec un manche, un os, un brunissoir, avec tout instrument enfin, résistant, rond, non susceptible de rayer. Frotter cet outil en appuyant fort, sans cependant enfoncer le niveau de la plaque, jusqu'à ce que la taille défectueuse diminue d'aspect, afin qu'elle se ferme, n'étant plus susceptible de la sorte de s'imprégner d'encre et de s'imprimer.

Quand on imprime soi-même, et lorsque cela est possible, on interpose entre le papier et l'épreuve, à l'endroit du faux trait, un autre petit morceau de papier destiné à recevoir ce faux trait, à la place du papier de tirage.

Autre moyen : ne pas encrer le faux trait et, puisque incidemment nous parlons de nouveau du tirage personnel, nous recommandons de nettoyer la plaque, après le tirage, pour la recharger d'encre ou l'en débarrasser, avec de l'essence minérale, non avec de la benzine.

C'est tout ce que nous dirons ici à propos du tirage qui, sans être difficile, loin de là, exige des explications susceptibles seulement d'intéresser la minorité de nos lecteurs ; d'autre part, la moindre théorie verbale en face d'une presse sera certainement supérieure à notre meilleure bonne volonté.

Il nous reste à parler maintenant de la *roulette*, un outil que nous ne conseillons point ici pourtant, mais que nous ne pouvons passer sous silence en raison des essais que l'on pourra tenter et qui pourront séduire en dehors de notre propre expérience.

La roulette exprime soit des points, soit des traits, lorsqu'on la promène en appuyant un peu sur la surface de la plaque, elle donne en un mot un ton régulier qui peut exprimer de l'ombre, à la manière d'un « jeu de fonds ».

Cet outil, fréquemment usité dans la gravure sur cuivre, ne nous apparaît point, répétons-le, nécessaire ici; nous ne conseillons point davantage le ponçage aussi régulier que possible exécuté avec le doigt enduit de ponce en poudre, pour obtenir des fonds soi-disant vaporeux, chers à certains graveurs en cellulotypie. Néanmoins, tout est à essayer et nous ne nous inscrivons point en faux contre les meilleures intentions.

Nous faut-il ajouter que si l'on peut, et cela se conçoit, obtenir des épreuves cellulotypiques en toutes couleurs uniformes, selon les couleurs d'encre d'impression choisies, la gravure en *plusieurs couleurs* sur la même planche est aussi favorable comme résultat dans la matière cellulotypique qu'avec le cuivre.

Question de soin et question de prix compensées, il est vrai, par la valeur des épreuves tirées de la sorte.

La cellulotypie, encore, a rendu beaucoup de services dans les reports lithographiques; en résumé, nous avons donné, ici, une réelle extension à ce dernier procédé de gravure parce qu'il concerne plus essentiellement nos lecteurs, en mettant, à la portée de tous, les moyens de reproduire leurs propres œuvres à plusieurs exemplaires : c'est là un vide comblé.



CHAPITRE XVI

Quelques mots sur la lithographie, l'autographie, les papiers-procédés et les modes de reproduction en général. — La décoration au papier ferroprussiate. — Un mode de gravure sur verre photographique. — Quelques trucs artistiques. — La collographie Sinop. — Encre sympathique. — Moyen de sensibiliser le papier et les tissus.

LA LITHOGRAPHIE

Nous parlerons maintenant de la *Lithographie*, procédé dont, nous le répétons, le tirage se fait « à la main », mais qui n'a, en dehors de ce rapport d'impression, rien de commun avec la taille-douce en tant que travail artistique.

C'est une erreur de croire que le travail lithographique réclame une pratique de dessin particulière : en somme il ne suffit que de dessiner ici sur une pierre, en place de papier, et le mode de crayonnage n'est esclave d'aucune manière particulière.

En lithographie donc, point de métier propre, on ne grave pas mais on dessine et l'opération de gravure est mécanique : d'où deux actions distinctes, l'une artistique, l'autre industrielle.

Quand nous aurons dit que la lithographie fut découverte par le Bavarois Senefelder, nous passerons à sa description, sans entrer dans d'inutiles détails que l'expérience seule apprend.

Laissant donc de côté la partie industrielle ou gravure de notre travail, passons à la partie artistique. On dessine, cette fois, nous le répétons, sur une pierre.

Les pierres lithographiques sont très épaisses, très lourdes et d'un maniement malaisé ; néanmoins, soit sur un chevalet, soit sur une table, elles reposent confortablement pour le travail puisqu'on n'a point à les bouger.

On dessine sur les pierres lithographiques dont la surface est grenue et jaunâtre, avec un crayon gras spécial dit crayon lithographique ou à la plume avec une encre du même nom, on peut alterner les deux moyens ou les employer séparément.

Admettons que nous dessinons avec le crayon, celui-ci sera taillé (non de bas en haut comme un crayon, mais de haut en bas pour ménager la pointe, très friable), et maintenu dans un portecrayon ; attaquer maintenant la pierre à la façon d'une feuille de papier et crayonner à sa guise, sans s'inquiéter du subjectile.

Surtout, ne pas poser ses doigts ni sa main sur la pierre, parce qu'ils graisseraient et par conséquent « viendraient » au tirage, c'est-à-dire que la morsure n'attaquant pas le crayon gras, les maculations également grasses ne seraient pas non plus attaquées.

Protéger donc la pierre du contact de la main qui dessine, c'est la seule difficulté du travail, sa seule différence, avec encore l'écueil des retouches ou corrections à peu près impossibles.

Il est vrai que, en cas d'erreur, peu importe la visibilité des corrections, surtout dans une lithographie originale (dans une gravure en taille-douce originale également), car l'œil tient compte de l'improvisation et de la matière inflexible, d'autant que l'épreuve ainsi reproduite a la saveur d'un croquis, plus vivant, plus impromptu.

Pour plus de prudence cependant, au début, chercher par un fin crayonnage la mise en place générale du sujet et affirmer ensuite son trait, compter encore avec la couleur jaune de la pierre qui donne une douceur trompeuse aux effets, puisque le trait ici est noir sur fond jaune tandis qu'il sera sur fond blanc au tirage.

Si au lieu de dessiner au crayon on emploie la plume, tenir son encre dans le juste milieu de l'épaisseur et de la fluidité exagérées, car l'encre trop épaisse ne permet pas un trait suivi et pur, et trop maigre, elle a des tendances à s'étendre, à baver.

Le dessin terminé, faire prendre la pierre par un imprimeur lithographe qui, après avoir mis en creux votre sujet à l'aide d'acides qui mordront la pierre en respectant le trait gras du crayon, en opérera le tirage, soit à la machine, soit à la presse à bras, suivant la qualité de son outillage.

Nos secrètes préférences pour le tirage « à la main », susceptible de plus de beauté, nous ont fait comparer la lithographie en tant qu'impression avec la taille-douce; nous ne le regrettons pas.

Après ce vague enseignement de la lithographie qui n'a d'autre but que celui d'amorcer l'intelligence artistique du lecteur, nous dirons deux mots de l'autographie, procédé dérivant du moyen que nous venons de dire.

L'AUTOGRAPHIE

L'*Autographie* est un procédé qui permet de reproduire sur pierre un dessin à la plume exécuté à l'encre autographique sur un papier spécial dit également autographique. Le dessin achevé à l'aide de cette encre grasse est ensuite décalqué sur la pierre et gravé selon la manière précédente; c'est en somme une variation sur les vulgaires copies de lettres : autocopiste, polycopie, etc., et de fait, la valeur artistique d'une épreuve autographique est nulle, néanmoins, nous devions noter cet autre mode de reproduction.

De même que nous n'oublierons pas de parler du papier Lemercier, ou lithographique, autre papier spécial qui remplace la pierre.

Ce papier (dont il ne faut pas confondre les résultats avec ceux de l'autographie, puisque l'effet artistique qu'il réalise ne saurait être distingué de celui qu'on obtient à même la pierre) permet, comme la pierre, l'usage du crayon aussi bien que celui de l'encre, il réclame encore, de même que la pierre, les mêmes précautions de propreté.

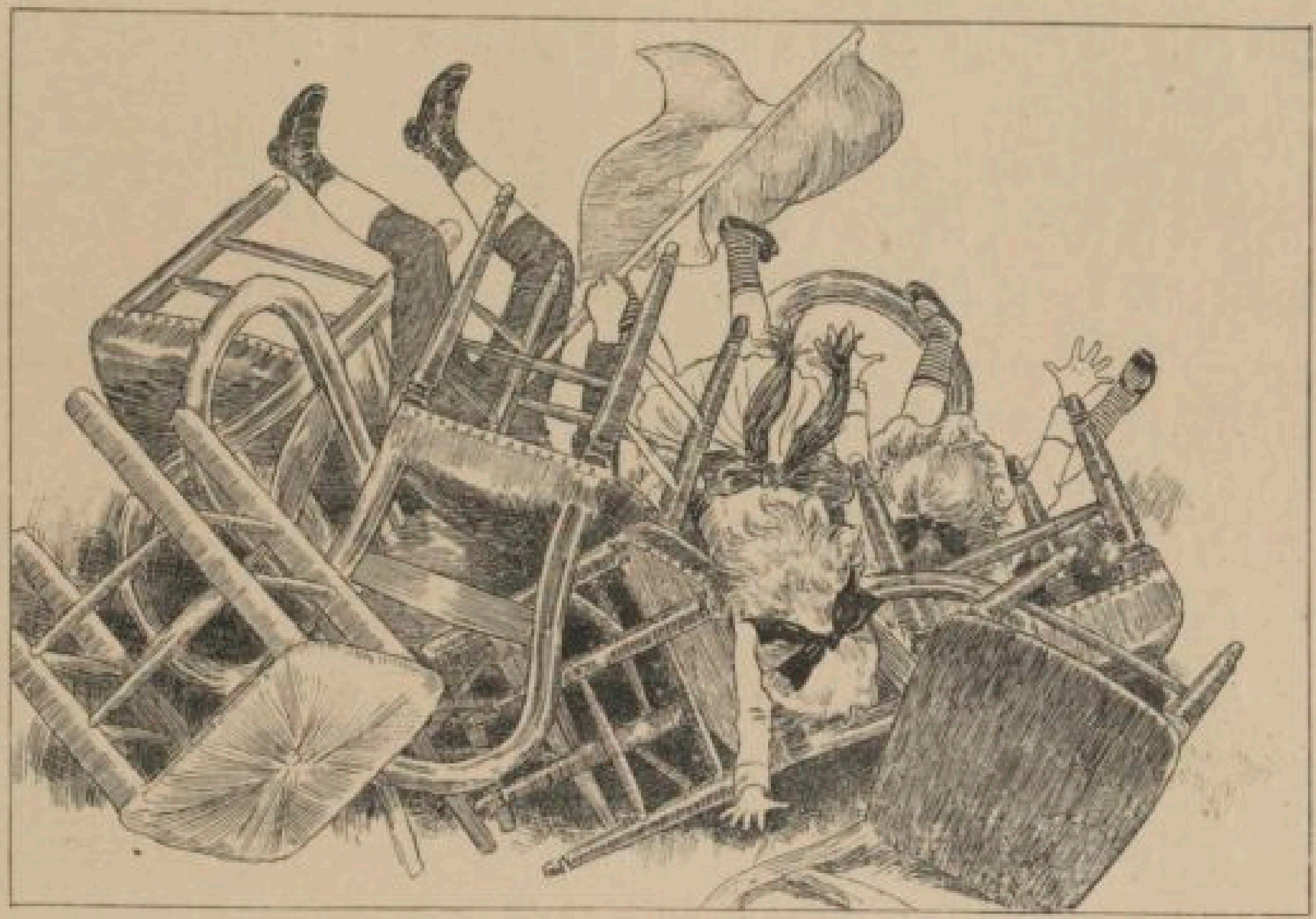
Le lecteur appréciera l'avantage du maniement du papier comparativement à celui de la pierre.

LES PAPIERS-PROCÉDÉS

Ces différents moyens d'énonciation graphique sur subjectiles spéciaux, nous amènent à parler des papiers dits *procédés* ou papiers Gillot du nom de leur propagateur.

Les papiers-procédés, de différente fabrication, revêtent un aspect presque identique, leur surface est ou teintée de lignes horizontales très serrées, de mouchetis, ou simplement gaufrée de pointillé, de lignes. En somme, quel que soit le dessin général qu'ils revêtent, tous se traitent de la manière générale suivante.

1° *Papiers teintés.* — Décalquer légèrement la mise en place du dessin, à l'aide du papier gras, ensuite dessiner et modeler au crayon gras (bien noir, pas à la mine de plomb, un crayon Wollf tendre, par exemple), ajouter de la plume aussi pour corser les ombres, après quoi le dessin nous apparaîtra sans guère de relief sur la monotonie du papier. C'est à ce désagrément que nous allons remédier avec avantage, grâce au papier spécial qui nous occupe.



Pl. 43. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.

(*D'après Boutet de Monvel.*)

Gratter très légèrement l'épiderme du papier-procédé avec un grattoir très aiguisé, jusqu'à ce que sous les lignes horizontales monotones apparaisse un pointillé qui nous donne une valeur nouvelle et, si nous voulons obtenir un blanc ou extrême clair il suffit de gratter cette seconde couche de pointillé.

Récapitulons donc les ressources du papier teinté Gillot : 1° ton général, teinte grise ; 2° premier grattage : pointillé, demi-teinte, et 3° deuxième grattage : blanc pur, lumière.

On saisit donc qu'avec le crayon et la plume qui nuancent l'ombre jusqu'à l'extrême noir, le dessinateur a l'avantage d'une gamme de valeurs fort attractive.

2° *Papier blanc.* — Autre genre : cette fois notre subjectile, au lieu d'avoir un ton, se présente blanc à l'œil, mais en revanche nous apercevons sur sa surface des gaufrures soit de lignes soit de points.

On dessine sur ce papier en profitant avec soin de la gaufrure qui forme comme de la gravure dans les ombres, et lorsque l'on désire des noirs on les applique avec un pinceau. Mais, comme ces noirs seraient trop brutaux et s'harmoniseraient mal avec le crayon, on les atté-

nuera et les mettra en valeur en les grattant avec un grattoir de la manière précédemment dite pour obtenir l'effet du premier grattage : pointillé (papier teinté).

Autre manière encore de modifier les noirs et de les harmoniser : tracer dans ces noirs des tailles avec l'extrémité d'un grattoir, modeler dans le sens de la forme, exécuter des hachures ou des pointillés selon le cas.

Réserver le fond du papier pour obtenir les extrêmes lumières.

Observation générale : En aucun cas, *si l'on désire donner son dessin à la reproduction*, ne dessiner au crayon en dehors des gaufrures, car celles-ci permettent seules la reproduction de la teinte. Destinés à la reproduction mécanique, ces papiers ont été inventés justement pour permettre de modeler le trait autrement que par des lignes; dans l'esprit de leur créateur leur but était de remplacer les effets de la gravure sur bois, procédé de reproduction coûteux et rarement fidèle.

Les modes de gravure dits en simili, en phototypie, en héliogravure, traduisant à la fois le trait et la teinte, viennent à bout de n'importe quel genre de dessin, mais ils coûtent relativement cher à côté du *procédé direct* (dessin à la plume ou sur papier-procédé à la plume et au crayon).

Nous pensons que ces renseignements généraux offriront quelque intérêt au lecteur qui le plus souvent ignore les exigences de la reproduction économique et dont les efforts d'art sont trahis faute des moindres notions du choix dans le mode d'expression.

Deux éclaircissements encore : pour tous les dessins destinés à être reproduits d'après la photographie (gravure photomécanique), employez dans l'opération du calque soit le crayon bleu, à main levée si vous êtes habile, soit le papier gras bleu, car la couleur bleue n'est pas photogénique, c'est-à-dire qu'elle ne « vient » pas à la photographie.

Il est très nécessaire aussi de ne point dessiner avec un crayon mine de plomb sur du papier-procédé, car le reflet métallique de ce crayon rend l'action photographique défectueuse sinon possible.

Nota : Le dessin au crayon ne « vient » sur papier blanc lisse ordinaire qu'à condition d'être très noir, à la manière d'un trait de plume, les pleins et les déliés exprimés par le crayon « viennent », mais non les nuances du ton qu'il donne.

En revanche, le crayon noir se reproduit parfaitement sur papier blanc quelconque *à grains*, de même que le crayon blanc, la craie, etc. sur papier teinté quelconque toujours *à grains*.

Ces observations relatives au crayon, concernent le procédé de gravure *directe* au trait, la plus économique, car, nous l'avons dit, la gravure en simili, en phototypie, en héliogravure, pour ne parler que des moyens photomécaniques, tirent parti de n'importe quelle expression.

Les ressources offertes par le procédé *direct* sont donc bornées au trait (sur papier blanc ordinaire) et à la teinte (seulement grâce au papier Gillot); il reste pourtant une ressource à l'artiste lorsqu'il désire par exemple un ton uni dans une partie de son dessin même exécuté sur papier blanc ordinaire : il n'a qu'à frotter de crayon bleu ou passer une teinte bleu clair à l'aquarelle sur la partie correspondante de son original.

Le graveur, à cette place, marque un *pointillé* « à la roulette »; en d'autres cas, c'est-à-dire



Pl. 44. — MOTIF POUR L'ART DU CUIR, ÉTAIN, VERNIS MARTIN, MARQUETERIE, ETC.

(*D'après de Waroquier.*)

si au lieu de pointillé l'artiste désire une teinte plate de *lignes*, il n'a qu'à réclamer au graveur un « grisé de lignes ».

Après les modes de gravure en taille-douce, nous fûmes entraîné à parler de quelques autres moyens de reproduction : après le luxe d'impression nous passâmes en revue les pratiques d'édition économique, et, bien que nous ne retenions guère pour nos lecteurs dans cette énonciation rapide que le procédé si facile de la *Cellulotypie*, nous ne regrettons point de nous être égaré çà et là sur des sommets dont la suggestion donne comme le vertige et attire.

LA DÉCORATION AU PAPIER FERROPRUSSIATE

Avant d'aborder la photographie vers laquelle tout naturellement nous nous acheminons puisque le document mécanique sourit à notre enseignement instantané, l'intelligence du modèle et sa variété suppléant à l'expérience de l'art, nous allons indiquer encore un agrément décoratif des plus simples et aussi des plus curieux. Le nouveau moyen de reproduction en question, très proche de la photographie, est un trait d'union tout indiqué entre la matière que nous épuisons et celle que nous traiterons après.

Nous avons vu la peinture à la bruine, voici maintenant un autre moyen d'utiliser les silhouettes de la nature, mais cette fois à la décoration d'un recueil de poésies manuscrites par exemple, pour orner du papier à lettres, des enveloppes, etc., pour enluminer, encore, un livre d'heures...

Il s'agit en quelque sorte d'une opération photographique sans appareil, à l'aide d'un papier spécial, sans aucune connaissance technique. Procurez-vous d'abord, chez un fabricant de produits photographiques, du papier au *ferroprussiate*.

Ce papier sensible est d'un bleu de ciel foncé et l'impression qu'il reçoit apparaît en blanc après un simple lavage à l'eau pure qui sert à la fois de fixage.

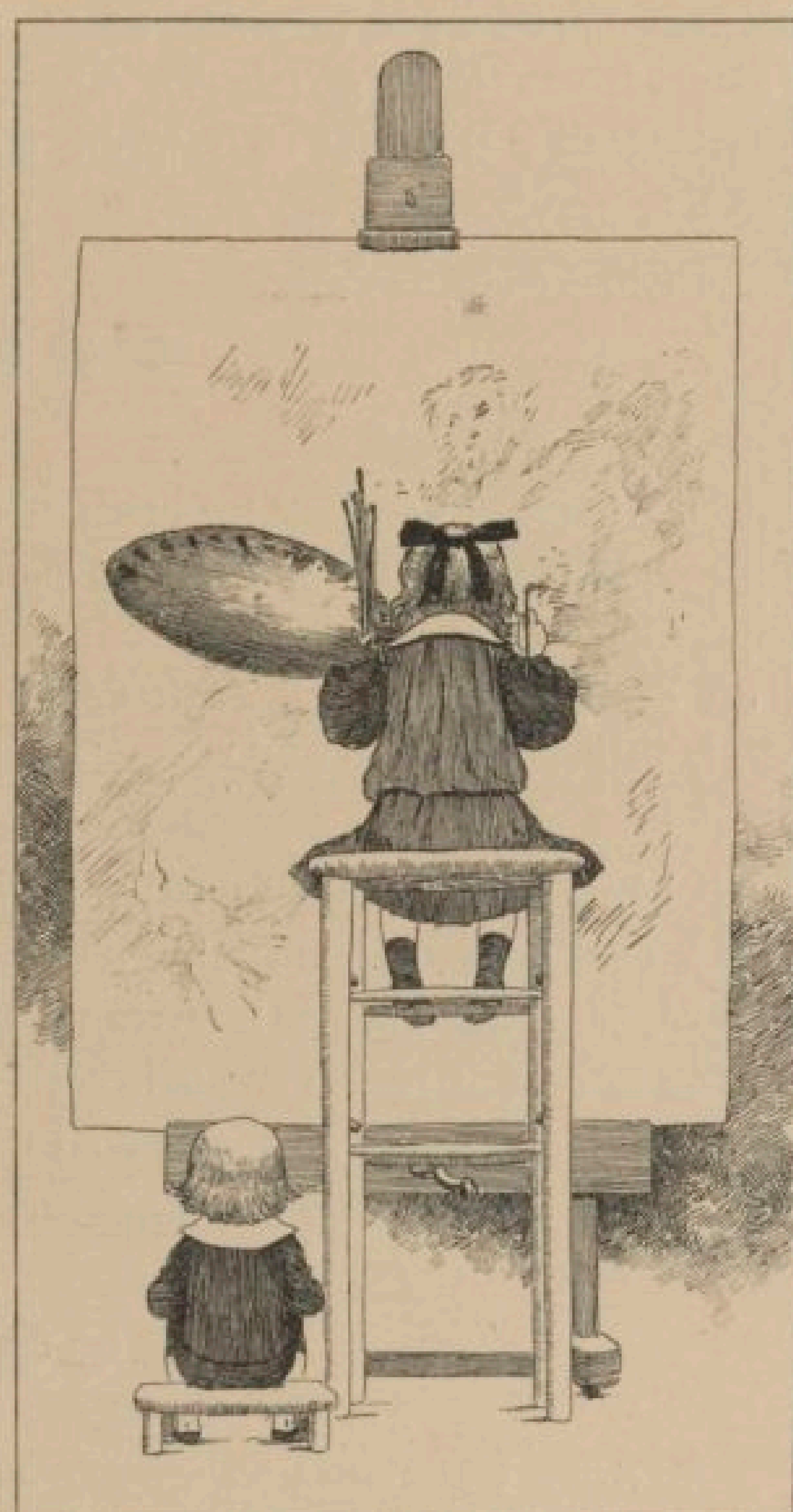
Donc, vous possédez plusieurs feuilles de ce papier sur lequel vous désirez par exemple imprimer des vers encadrés de plantes, de fleurs, de plumes même, vous voulez en un mot ornementer un manuscrit. Vous couperez d'abord votre papier dans une obscurité relative, car il est assez impressionnable, selon le nombre de pages désiré, de manière à relier ensuite ces pages entre elles comme un cahier.

Vous vous inquiéterez ensuite des motifs de décor que vous comptez semer autour de vos vers : ce seront des plantes séchées préalablement entre des livres, des plumes, celles-ci particulièrement avantageuses, grâce à leur transparence qui permet à la fois une silhouette fine et un modelé intérieur délicatement nuancé.

Copiez maintenant de votre mieux la première page du manuscrit, à l'encre très noire sur un papier à calquer très transparent, il serait même préférable, puisque vous connaissez maintenant les avantages de transparence du papier-glace, de décalquer en gravure sur celui-ci le manuscrit en question ; après quoi, les tailles de gravure ayant été remplies de noir de fumée, votre manuscrit semblera écrit à l'encre sur le papier-glace. Le papier à calquer, si vous

n'avez pas de grand châssis à tirer les photographies, sera posé très à plat, en plein soleil, du côté de l'écriture, c'est-à-dire celle-ci visible à l'endroit, sur une feuille de papier au ferroprussiate.

Cette dernière feuille devra présenter une marge assez large tout autour du papier à calquer qui doit reproduire l'écriture, car c'est sur cette marque que nous déposerons des motifs décoratifs, plats, sans presque d'épaisseur naturellement, destinés à encadrer cette écriture.



Pl. 45. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.
(*D'après Boutet de Monvel.*)

Notre marge ayant été arrêtée comme disposition (écriture placée sur la gauche ou sur la droite, en haut, en bas ou bien au milieu), nous disposerons artistiquement les motifs d'encadrement : feuilles aux découpures variées, graminées, plumes, papillons, etc.; après quoi, il faut faire adhérer parfaitement ce « tout ».

Soit : sur la feuille de papier ferroprussiate : le papier à calquer, et tout autour les motifs décoratifs parfaitement emprisonnés, aplatis grâce à une feuille de verre, une vitre, maintenue aux quatre coins par des pierres.

Naturellement ces pierres ne doivent pas porter ombre au papier ferro, sans quoi elles « s'impressionneraient » de même que l'écriture, les fleurs et les plumes du décor.

Nous disions que le papier ferroprussiate n'était pas très impressionnable; il faut compter en effet deux heures et demie environ d'exposition en plein soleil pour obtenir le degré d'insolation nécessaire, et les progrès de cette insolation sont assez difficiles à suivre sur la couleur bleue du papier peu variable à l'œil durant cette opération (surtout si vous n'avez point employé de châssis à photographie).

Au reste, le degré d'insolation est ici d'une nuance sans trop d'importance, puisqu'il ne s'agit point de modelés.

Mais poursuivons l'expérience : le laps fixé pour l'insolation est écoulé, débarrassons maintenant notre papier de ses « caches » (papier à calquer et agréments décoratifs placés en cadre). Il ne nous reste plus qu'à laver à l'eau claire pendant quelques minutes notre papier ferro, pour voir apparaître en blanc sur fond bleu l'écriture et les attributs décoratifs.

Ensuite renouvelez cette opération très simple à chaque feuillet de votre manuscrit, en

variant naturellement vos dessins, et, après séchage parfait entre des feuilles de papier buvard, vous relierez le tout.

On peut encore transformer ces dessins en les coloriant par à-plats, si vous ignorez le maniement de la couleur, en ayant soin de mélanger à vos teintes du fiel de bœuf (quelques gouttes dans un peu d'eau), pour les rendre « prenantes ; » ces teintes devront être très transparentes afin de ne pas cacher le modelé qui sert de dessous.

Ce mode de décoration curieux nous en remet en mémoire un autre analogue, celui-ci touche par le travail artistique à la gravure que nous avons vue précédemment et à l'action photographique (insolation) que nous venons de dire.

UN MODÈLE FACILE DE GRAVURE SUR VERRE PHOTOGRAPHIQUE

Il a l'avantage de nous permettre d'utiliser ingénieusement nos plaques « qui ont vu le jour », voilées, et à rejeter par conséquent.

L'opération en question est des plus simples, il s'agit de graver un sujet quelconque décalqué ou d'imagination, sur la pellicule blanche visible sur le cliché voilé, avec une pointe très fine.

On comprend alors que ce cliché étant insolé (c'est-à-dire placé à la lumière dans un châssis sur une feuille de papier sensible quelconque) la lumière filtrant seulement à travers les tailles de la gravure tracées sur le cliché, la gravure seule se trouvera reportée sur le papier sensible.

Cette opération de gravure, on le conçoit, pourra être faite aussi sur n'importe quelle vitre enduite de couleur opaque (blanc d'Espagne, noir de fumée, etc.) délayée à l'eau. Surtout, en gravant, ne pas entamer le verre, se borner à enlever nettement avec la pointe soit la pellicule, soit la couleur qui le recouvre.

QUELQUES TRUCS ARTISTIQUES

Revisons maintenant les moyens offerts à l'amateur ignorant du dessin et de la peinture, pour donner l'illusion pratique et facile de ces arts.

Après le décalque et le poncis que nous connaissons, voici le *pantographe*, instrument de quasi-précision qui permet d'agrandir et de réduire un document quelconque, tandis que la *chambre noire* offre les avantages non seulement du précédent moyen, mais encore ceux de dessiner quoi que ce soit *d'après nature*.

Au surplus, nous mentionnerons le *spectographe*, jouet d'enfant plutôt, dont la curiosité consiste en la réverbération produite par une vitre, cette vitre, posée verticalement, sur l'un des côtés de laquelle on a placé un dessin, une photographie, etc., réfléchit ce dessin de l'autre côté et l'on n'a plus qu'à décalquer.

En dehors de ce moyen mécanique, nous vanterons les agréments beaucoup plus éloquents encore de la photographie, en tant que subterfuge d'art.

Si d'une part il est loisible à l'amateur de faire fixer une photographie quelconque, soit réduite, soit agrandie sur une toile, sur du bois, du verre, de l'étoffe, etc., il lui sera encore possible, grâce à la *lanterne à projection*, de faire projeter n'importe quel document, à toute dimension.

L'amateur dès lors, n'aura plus qu'à décalquer la projection, non fixée cette fois.

Autre moyen : tirer une épreuve photographique sur du papier dit *salé, sans la fixer surtout*, et ensuite dessiner à la plume, à l'encre de Chine chacun des traits et ombres qui figurent sur la photographie; après quoi tremper l'épreuve dans un bain de cyanure de potassium et, aussitôt,



Pl. 46. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.

(*D'après Boutet de Monvel.*)

la photographie disparaît entièrement et le dessin à la plume reste seul. Le cyanure de potassium étant un produit des plus toxiques, s'en remettre de ce dernier lavage à un photographe professionnel.

Comme succédanés de la photographie, nous voyons encore les moyens d'illusion offerts par la *photopeinture*, la *photominiature*, la *photoaquarelle* et même la *photocéramique*, dont nous parlerons en détail chacun à leur tour, mais, auparavant nous signalerons les diverses manières convenant à l'ornementation originale des cartes postales, des menus, du papier à lettres, etc.

Après la séduction tout indiquée de la cellulotypie, du papier au ferroprussiate, du pochoir et de la bruine que nous avons vue, après celle de la peinture à l'aquarelle, à l'huile et à la gouache que nous verrons, voici le haut attrait de la *Collographie Sinop* dont nous dirons quelques mots.

Ce procédé, qui met le mode d'impression de phototypie à la portée de tous, est des plus faciles et des plus charmants; vous pourrez, grâce à lui, imprimer à un grand nombre d'exemplaires d'après vos propres clichés photographiques, sur papier, carton, soie, plaque cellulotypique, cuir, etc. Mais abordons notre objet sans autre préambule.

Voici les appareils et accessoires, avec leurs prix, strictement nécessaires à l'opération :

	Grand mod.	Petit mod.
Une simple *presse à copier* de bureau.		
Un *plateau métallique Sinop*.	17	6 »
Un *rouleau encreur*	10	4 50
Caoutchouc spécial pour pression	8	2 50
Table à encrer (qui peut être remplacée par une plaque de marbre ou de verre).	5	1 50
Raclette.	1 25	
Encres de toutes couleurs, la boîte. . . .	2 »	
Papier pour « frisquette », les 6 feuilles.	» 25	» 15

		Grand mod.	Petit mod.
Papier noir pour caches . . .	les 6 feuilles.	» 50	» 25
— *gélatiné double face* .	—	» 75	» 40
— *paraffiné pour marger*.	—	» 25	» 15
— *buvard sans peluches*.	—	» 40	» 20
Plaques collographiques Sinop	9 × 12, la douzaine.		3 50
— —	13 × 18, —		7 »
— —	18 × 24, —		12 »
— —	18 × 24, la 1/2 douz.		6 50

Il existe également des boites-nécessaires Sinop toutes garnies (*grand format*, prix : 75 francs, pouvant utiliser des plaques collographiques Sinop jusques et y compris la dimension 18×24 et donner des épreuves phototypiques jusques et y compris la dimension 16×20; —*petit format*, prix : 30 francs, pouvant utiliser des plaques collographiques Sinop 9×12 et donner des épreuves jusques et y compris la dimension 8×9). Mais nous pensons que les quelques flacons qu'il reste à nous procurer chez un fabricant de produits chimiques quelconque et quelques ustensiles usuels compléteront, avec la liste des accessoires déjà donnée, le matériel suffisant.

Première opération. — Les plaques Sinop étant vendues sans être *sensibilisées* (seulement à l'état de gélatino-bromure de mercure non bichromaté), l'amateur doit les sensibiliser lui-même. Manière de procéder à cet effet : faire fondre, dans environ un quart de litre d'eau pure chaude, 5 grammes de bichromate de potasse (2 p. 100), verser cette solution dans une cuvette très propre et y plonger la plaque à sensibiliser, la couche sensible au-dessus, durant deux à trois minutes. Egoutter jusqu'à parfait séchage ; *celui-ci doit avoir lieu à l'abri de la lumière*. Faute de séchoir spécial, laisser passer la nuit dans une chambre noire, dans une armoire fermée ou dans une boîte quelconque, la plaque sera prête le lendemain matin. Ainsi préparées, les plaques se conservent deux mois environ, mais les tenir à l'abri de l'humidité et de la lumière.

Deuxième opération. — Celle-ci se fait dans un laboratoire photographique ou même dans une chambre avec des rideaux de couleur car, la plaque Sinop est maintenant sensible, moins sensible pourtant qu'une plaque ordinaire.

Prenez donc un de vos propres clichés photographiques négatifs plutôt doux, que vous placerez dans un châssis ordinaire à tirer des épreuves, posez ensuite sur ce négatif une plaque Sinop, les deux couches sensibles du cliché et de la plaque Sinop étant appliquées l'une contre l'autre. L'image du cliché devra être autant que possible au milieu de la plaque.

Fermer le châssis. Exposer au jour à la lumière diffuse (pour un cliché d'intensité moyenne cinq minutes suffisent). On suit les progrès de l'exposition en ouvrant, dans le laboratoire, un des volets du châssis posé à plat et en regardant le dos de la plaque Sinop. Quand l'image du négatif apparaît en positif sur la plaque Sinop, légèrement estompée, les noirs se détachant à peine des blancs, sans détails, arrêter l'exposition.

Troisième opération. — Oter du châssis la plaque Sinop, toujours dans le laboratoire, celle-ci doit porter l'impression positive du négatif qui l'impressionna, avec tous ses détails en brun

violet. Mettre la plaque Sinop dans une cuvette remplie d'eau froide jusqu'à ce que de verdâtre qu'elle était, elle devienne tout à fait blanche et que l'image brun violet ait disparu ou à peu près. Cette opération de lavage demande de dix à douze minutes environ, suivant la saison et la température de l'eau ; un excès de lavage au surplus ne présenterait aucun inconvénient.



Pl. 47. — MOTIF POUR BRODERIE, TAPISSERIE, PORCELAINE PEINTE, CUIR REPOUSSÉ, ETC.

(*D'après Chauvet.*)

Nota bene : A partir du moment où la plaque est plongée dans l'eau, elle n'est plus sensible à la lumière du jour et peut être maniée hors du laboratoire.

Quatrième opération. — La plaque jugée suffisamment lavée est portée dans une cuvette contenant un mélange d'eau et de glycérine aux trois quarts (glycérine, 75 cmc. ; eau, 25 cmc.). Laisser la plaque dans ce bain environ un quart d'heure (plus on la laisse, plus elle est suscep-

tible de tirer un grand nombre d'épreuves ; pour un petit nombre d'épreuves, de quinze à quatre-vingt-dix, huit à dix minutes suffisent).

Cinquième opération. — 1° Prendre le plateau Sinop, les charnières du cadre à sa gauche, ouvrir le cadre. 2° Prendre une *feuille de papier ordinaire* du format de la plaque Sinop à imprimer, la plonger dans l'eau et l'appliquer toute mouillée au milieu du plateau Sinop où on la fait adhérer exactement avec la *raclette* en chassant l'eau et les bulles d'air. 3° Prendre une *feuille de papier gélatiné,* la plonger dans l'eau et l'appliquer sur la feuille de papier ordinaire en la faisant déborder de chaque côté, la fixer avec la raclette de façon qu'elle s'applique exactement sur la feuille de papier ordinaire sans faire de plis et adhère en même temps sur le plateau Sinop par les bords qui dépassent. 4° Prendre la plaque, l'égoutter légèrement, en essuyer soigneusement le dos qui doit être absolument propre, et l'appliquer à son tour sur la feuille de papier gélatiné (du côté du verre, la couche sensible au-dessus) exactement à la place où la feuille de papier ordinaire marque son relief au-dessous de la feuille de papier gélatiné.

Essuyer ensuite en pressant avec les mains la surface de la plaque, d'abord avec une éponge fine et après avec du papier buvard sans peluches, pour absorber l'humidité; après quoi, on encre la surface de la plaque.

5° *Encrage du rouleau :* Déposer avec un couteau à palette, de l'encre gros comme un pois, l'étendre sur la *table à encrer* (ou sur une plaque de verre, de marbre), en l'écrasant de façon à former une tache longue de la longueur du rouleau à encrer. Prenant le rouleau de la main droite, le faire rouler sur cette tache d'encre en le poussant devant soi; l'enlever pour reprendre le même mouvement à son point de départ, jusqu'à ce que l'encre, s'étendant petit à petit, forme sur la table et sur le rouleau une couche bien uniforme, sans épaisseurs et sans grumeaux.

Si le rouleau n'est pas bien garni d'encre, il faut alors en reprendre un peu jusqu'au résultat désiré.

Sixième opération. — Encrage de la plaque. Revenons maintenant à notre plaque Sinop qui attend l'encrage, encrons-la légèrement de la manière précédemment dite; après quoi, abattons la *frisquette* ou couvercle du *plateau Sinop* et plaçons sur ce couvercle ou frisquette le *caoutchouc spécial* juste au-dessus de la plaque.

Portons maintenant le plateau Sinop et tout ce qu'il renferme, sous la *presse à copier* et donnons une forte pression.

Cette première pression, en fixant solidement notre plaque Sinop sur le plateau, nous donnera en même temps une image sur la frisquette au verso du couvercle. Enfin, découpons maintenant cette image, après avoir ouvert le cadre du plateau Sinop, naturellement, avec la pointe d'un canif, à 2 centimètres environ des bords vers l'extérieur.

Si nous abattons alors le cadre après avoir encré de nouveau, l'image nous apparaît comme placée au milieu d'une fenêtre. Prenant alors des bandes de *papier paraffiné*, nous les fixons sur la frisquette, avec un peu de gomme arabique ou toute autre colle, de façon à délimiter exactement et nettement l'image que nous voulons obtenir.

Cette préparation a pour but de tirer des épreuves avec des marges propres en évitant de salir le papier avec les bords de la planche qui se chargent facilement d'encre. Ceci fait, nous voici prêts à tirer sans arrêt.



Pl. 48. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC

(*D'après Boutet de Monvel.*)

Toutes ces opérations si longues à décrire ne demandent que quelques instants, et presque toujours, en vingt-cinq ou trente minutes, sans se presser, on peut avoir tout mis au point pour le tirage.

Dernière opération. — Tirage de la plaque.

Le rouleau bien chargé comme nous l'avons précédemment expliqué, nous le passons sur la surface du cliché Sinop en lui imprimant avec le poignet un léger mouvement de va-et-vient, de façon à lui faire couvrir chaque fois toute la surface de l'image.

Nous commençons lentement, en accélérant la vitesse petit à petit. Nous voyons alors l'image se développer peu à peu, et faisons cette remarque importante : Plus nous roulons lentement, plus la planche se charge d'encre uniformément. Plus nous roulons vite, plus nous dégageons les lumières et les demi-teintes.

L'opérateur peut donc, au gré du désir, modeler le sujet en maniant le rouleau plus ou moins vite.

Un peu d'expérience en dira plus que toutes nos explications. Après avoir employé deux ou trois plaques, l'opérateur sera fixé définitivement sur ces divers tours de mains.

Une fois la plaque bien encrée, abattre la frisquette, placer sur l'image la feuille de papier destinée à recevoir l'épreuve, puis le caoutchouc par-dessus, mettre sous la presse et donner une pression énergique sans forcer; là encore, il y a une question de tact que quelques expériences mettront au point.

Le plateau est retiré de la presse, la feuille enlevée doucement, le cadre ouvert; on encre de nouveau et ainsi de suite pour chaque épreuve.

On peut en moyenne tirer de vingt-cinq à quarante épreuves sans arrêter, selon l'état de la planche.

Quand les épreuves commencent à devenir un peu grises on nettoie bien la planche en tirant dessus une ou deux feuilles sans encrer. On verse ensuite dessus du mouillage à la glycérine qu'on laisse séjourner cinq à dix minutes et on recommence le tirage.

Si le mouillage a été insuffisant, on y remédie en versant sur la planche un peu de la solution de glycérine étendue avec le doigt, solution que l'on laisse séjourner pendant dix à quinze minutes.

CONSERVATION DES PLANCHES

Nettoyage de la planche, du rouleau et de la table à encrer. — Quand on a fini le tirage d'une planche, il est nécessaire de la nettoyer pour qu'elle puisse servir à d'autres tirages; car nous devons dire qu'une planche bien maniée, sauf accident imprévu, peut fournir un nombre considérable d'épreuves (deux mille cinq cents au moins, d'après certains clichés).

Prendre un petit tampon de linge fin imbibé d'essence de térébenthine et en frotter la planche pour enlever toute trace d'encre ; l'essence s'enlève ensuite avec un linge sec. Ceci fait, on met la plaque dans l'eau où on la laisse séjourner une heure ou deux. Elle est alors placée sur un égouttoir où elle séchera librement.



Pl. 49. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, ETC.

(*D'après Boutet de Monvel.*)

Quand elle sera sèche, il n'y aura plus aucune trace d'image : la plaque en cet état, à l'abri de l'humidité, peut se conserver plusieurs années.

Sous l'influence d'un mouillage de douze à quinze minutes avec la solution glycérinée, elle sera de nouveau prête à être encrée et fournira toujours de bonnes épreuves.

Au cas où la presse à copier ne donnerait pas une pression égale, c'est-à-dire si le plateau de cette presse était mal fixé, un serrurier ou un mécanicien remédierait à l'inconvénient.

Il serait inutile d'insister, pensons-nous, sur l'agrément délicat et simple du procédé que nous venons de dire ; grâce à lui nous voici imprimeurs d'estampes (cartes postales, menus, papier à lettres, etc.) de la plus gracieuse façon.

ENCRE SYMPATHIQUE

On est convenu d'appeler *encre sympathique* une encre invisible au moment où l'on écrit ou dessine et qui ne devient lisible que lorsqu'elle est soumise à l'action de la chaleur. La particularité de l'encre dont nous allons donner la formule, réside en sa propriété de paraître et de disparaître à volonté.

Le lecteur adaptera cette encre miraculeuse suivant son caprice, et pour être intégral, nous ne devons passer sous silence aucun subterfuge de graphique, sinon d'art.

Faire fondre du safre (oxyde de cobalt) dans de l'eau régale (esprit de nitre et esprit de sel).

Filtrer ensuite et étendre cette solution d'eau pure pour la rendre moins caustique.

Après quoi, laisser refroidir. Lorsque vous écrirez ou dessinerez avec cette encre, votre trait sera invisible et pour le faire apparaître vous n'aurez qu'à exposer l'écriture à la chaleur d'une flamme quelconque ; aussitôt refroidie l'écriture s'évanouira.

Au cas enfin où vous désireriez *fixer* cette écriture, vous n'auriez qu'à la chauffer longuement et à plusieurs reprises.

L'eau régale ayant la propriété de dissoudre l'or, il conviendra de garantir ses bijoux de l'action de ce liquide.

MOYEN DE SENSIBILISER LE PAPIER, LES TISSUS

Il existe, dans le commerce, des cartes postales sensibilisées à l'avance, mais le lecteur qui désirerait procéder à ce soin par lui-même et impressionner à sa guise toutes sortes de matières trouvera satisfaction dans les formules générales suivantes.

La sensibilisation du papier, carton, ou même des tissus n'offre aucune difficulté, on mélange à volumes égaux les deux solutions suivantes :

A	Citrate de fer ammoniacal vert H. Calmels.	28 gr.	
	Eau, quantité suffisante pour faire 100 cmc.		
B	Ferricyanure de potassium	10 gr.	
	Eau, quantité suffisante pour faire 100 cmc.		

On met à flotter le carton sur ce mélange pendant environ une minute, à l'abri de la lumière du jour.

Le séchage doit se faire en pleine obscurité.

Empaqueté et conservé dans un lieu sec, on le conserve aisément pendant plusieurs mois.

Le tirage s'effectue par contact, généralement au soleil ou au moins en très vive lumière. On prolonge l'exposition à la lumière jusqu'à ce que les parties foncées de l'image paraissent métallisées, gris d'argent ou bronzées.

Le dépouillement et le fixage s'effectuent à l'eau pure aussitôt que possible après l'insolation ; l'eau doit être renouvelée cinq à six fois pendant un quart d'heure, l'image est alors bleu de Prusse ou bleu turquoise.



Pl. 50. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE, ETC.
(*D'après Boutet de Monvel.*)

Une autre sensibilisation qui peut être étendue au pinceau donne des tons bruns sépia.

Dissoudre 25 grammes de citrate de fer ammoniacal vert H. Calmels dans 250 centimètres cubes d'eau; d'autre part, dissoudre 35 grammes d'azotate d'argent dans 150 centimètres cubes d'eau distillée et ajouter goutte à goutte de l'ammoniaque, étendue d'environ son volume d'eau, jusqu'à redissoudre le précipité brun qui se sera formé par l'addition des premières gouttes; éviter soigneusement tout excès d'ammoniaque. On mélange ces deux solutions et l'on conserve à l'abri de la lumière.

Pour sensibiliser un papier, on épaissit une petite quantité du mélange en lui ajoutant un peu d'empois d'amidon; on étend au pinceau sur papier et on sèche dans l'obscurité : l'impression est assez rapide; quand l'image a l'intensité voulue, on fixe dans une solution de :

Eau	100 cmc.	Sulfite de soude	1 gr.
Hyposulfite de soude	5 gr.		

Après cinq minutes environ de séjour dans ce bain, on lave à plusieurs eaux pendant environ un quart d'heure et l'on met à sécher.

Le ton sépia peut être modifié par virage à l'or.

Avant de terminer ce chapitre, nous préviendrons tout étonnement de la part du lecteur de trouver, dans l'illustration de ces matières, des images non concordantes. L'impossibilité d'illustrer de modèles la gravure et ses dérivés, de même que la photographie que nous allons voir, nous a permis une multiplication de modèles très compensatrice, dont l'artiste n'aura qu'à se réjouir pour d'autres démonstrations passées ou à venir. Ainsi naît d'un écueil un agrément imprévu.

Impr. J. Dumoulin, à Paris. *Le Gérant :* MAX DELAGRAVE.

CHAPITRE XVII

Du matériel : chambre noire, objectifs, châssis négatifs, obturateurs. — Divers accessoires. — Formules des bains.

Notre enseignement, purement pratique, se bornera ici encore à l'exposition claire des phases différentes par lesquelles passe une glace sensible dès son entrée dans la chambre noire jusqu'à l'image qu'elle donne sur papier, grâce aux procédés les plus nouveaux.

D'après les renseignements généraux suivants, le débutant sera certainement à même de prendre un bon cliché, qui lui vaudra une excellente épreuve : à ce strict résultat se limitent nos présentes aspirations.

DU MATÉRIEL

Si le débutant ne désire exécuter que des clichés *posés*, ou à pose très courte, — paysages, groupes, etc., — c'est à l'appareil *à mise au point variable* qu'il donnera la préférence ; ce qui ne l'empêchera pas de faire de l'instantané au besoin, en montant un obturateur *ad hoc* sur l'objectif.

L'appareil dit « détective », l'appareil à main *à mise au point invariable* et l'appareil à trépied dit « touriste », *à mise au point facultative,* se complètent l'un par l'autre, mais l'un ne remplace pas l'autre.

Le « détective » à foyer variable pourrait, à la rigueur servir pour toutes les combinaisons, mais la plupart de ces systèmes manquent de stabilité et la prise d'un cliché, même instantanément, demande l'immobilité la plus absolue.

Quel que soit le modèle d'appareil adopté, on vérifiera s'il est bien étanche à la lumière extérieure, si une fissure, un joint mal terminé, ne laissent pas pénétrer un rayon lumineux.

Si le système d'obturation — l'obturateur étant fermé — laisse arriver du jour dans l'intérieur de l'appareil, n'empêche pas enfin complètement l'entrée des rayons solaires, cette infiltration lumineuse influencerait la plaque sensible qui serait ainsi toujours voilée après le développement. Ceci est d'une importance capitale.

Les châssis à plaques seront également d'une étanchéité absolue à la lumière, ils seront doubles et à préférer aux magasins à plaques dont le fonctionnement est souvent défectueux surtout lorsqu'ils s'adaptent à des appareils à bas prix.

1. En collaboration avec le professeur E. Forestier.

Avec l'appareil touriste le voile noir est indispensable. On le prendra de dimensions telles que, l'opérateur étant dessous, l'appareil sera couvert entièrement, sauf bien entendu l'objectif. Les châssis négatifs ne seront sortis et remis dans leur sac que sous ce voile noir.

Le trépied qui supporte la chambre noire sera robuste, stable, et construit très simplement ; on le choisira à brisures. Un châssis à impressionner les clichés complétera le matériel.

Nous prendrons comme base de nos démonstrations l'appareil courant, le plus complet puisqu'il permet et l'instantané et la pose : l'appareil touriste.

CHAMBRE NOIRE

La chambre noire de cet appareil sera solide, simple dans sa construction, à soufflet tournant, complètement étanche à la lumière du jour. Cette dernière condition sera vérifiée minutieusement au moyen d'un châssis contenant une glace sensible ; on tire le volet pour découvrir cette glace comme s'il s'agissait de photographier un sujet quelconque, l'appareil étant porté en pleine lumière où on le laisse durant quelques minutes[1]. Si la glace sensible mise dans un bain révélateur, conserve sa blancheur uniforme, c'est que la chambre noire est en bon état ; si au contraire la surface sensible semble se couvrir en tout ou partie d'une teinte sombre, c'est que l'appareil est défectueux. Dans ce dernier cas, il est indispensable de rechercher toutes les fissures, pour les obturer — avec de la cire pour l'ébénisterie et de l'étoffe noire pour le soufflet.

La planchette de la chambre noire devra permettre le décentrage vertical et horizontal de l'objectif. Inutile que l'arrière ou l'avant de l'appareil soit à *bascule*. Choisir, de préférence, un appareil à long tirage, c'est-à-dire dont le soufflet est relativement *long*; ce détail a son importance, si plus tard on veut aborder la question des agrandissements.

OBJECTIFS

Les appareils détectives ou à trépied à bon marché, ont comme objectif une simple lentille. Le novice pour faire son apprentissage peut s'en contenter, mais ce genre d'objectif déforme les objets.

Les objectifs simples ne traduisent pas correctement les lignes droites : les becs de gaz, les murs de maisons, les arbres, etc., sur les bords des clichés, penchent vers le centre de l'image.

Pour l'obtention d'excellents négatifs il faut un excellent objectif, là est la dépense la plus sérieuse à faire, et un très bon objectif adapté sur une vulgaire boîte à cigares vaudrait certainement mieux qu'un objectif médiocre sur une chambre en acajou.

Nous engageons l'amateur, en commençant, à se servir d'un *objectif simple*, qui est peu

1. L'objectif étant fermé, naturellement. Pour cette constatation, ne pas couvrir la chambre du voile.

coûteux, avec lequel il fera son apprentissage, et, lorsqu'il sera familiarisé avec les manipulations, il pourra faire l'acquisition d'un objectif plus rapide, approprié à tous genres de reproduction : l'objectif dit « universel », par exemple.

L'objectif simple nécessite un petit *diaphragme* pour donner une image nette ; or, comme on le verra plus loin, plus le diaphragme est petit, moins l'image est lumineuse, donc l'objectif



Pl. 51. — MOTIF POUR PEINTURE AU VERNIS MARTIN, POUR ART DU CUIR, PYROGRAVURE, ÉTAIN, ETC.

(*D'après de Waroquier.*)

simple a le défaut d'être lent, ce qui est d'importance secondaire seulement lorsqu'il ne s'agit que de photographier des paysages, des monuments, enfin tout sujet immobile.

L'*objectif double* est plus rapide que le précédent, car avec lui on peut ne pas diaphragmer, l'image qu'il donne est ainsi plus lumineuse, mais en somme, pour nous résumer, — car il ne faut pas parler ici de l'euryscope, de l'aplanétique, des rectilinéaires et autres pantoscopes et panoramiques, à essayer seulement suivant l'expérience et le talent, — contentons-nous de l'objectif « universel » dont la qualification est suffisamment éloquente.

Parlons maintenant des châssis négatifs, c'est-à-dire qui serviront à renfermer les plaques.

LES CHASSIS NÉGATIFS

Les châssis négatifs seront doubles, c'est-à-dire qu'ils pourront contenir deux glaces sensibles ; leur principale qualité sera la légèreté. Ils devront être étanches à la lumière du dehors

Nous recommandons de tenir enfermé chaque châssis dans un sac en étoffe noire et épaisse. Une autre précaution qui a sa valeur, est celle qui consiste à numéroter les rideaux ou cloisons au crayon rouge, s'ils ne portent pas extérieurement une petite plaque d'ivoire sur laquelle il est toujours prudent de mettre des signes quelconques, afin d'éviter les doubles poses.

Mettre dans le châssis une glace émulsionnée pour se rendre compte si le rideau, en l'ouvrant et en le fermant plusieurs fois, ne raye pas la couche sensible.

OBTURATEUR

Cet accessoire n'est pas indispensable, il est même complètement inutile lorsque l'on fait ses premiers pas en photographie; mais nous en dirons pourtant quelques mots au passage. En obturant à la main au moyen du bouchon qui accompagne tout objectif, on arrive aisément, après quelques essais, à ne *poser* qu'un quart de seconde, ce qui est toujours suffisant dans la plupart des cas.

Néanmoins, nous dirons que l'obturateur doit être fixé au milieu de la monture de l'objectif double, et son fonctionnement sera assez doux pour éviter, au moment du déclanchement, toute vibration de la chambre noire à l'instant de la pose.

DIVERS ACCESSOIRES

Voici maintenant la liste des accessoires et produits chimiques réduite à sa plus stricte expression; plus tard le débutant pourra l'augmenter lorsqu'il voudra varier les expériences.

Liste pour le débutant qui voudra composer lui-même les bains révélateur et de virage :

Pied de campagne. Accessoire qui doit réunir ces trois qualités : solidité, légèreté, rigidité. Nous recommandons le pied à deux brisures, lequel est replié et réduit au tiers de sa longueur.

Lanterne à verre rouge, soit à pétrole, soit à bougie.
1 cuvette pour le développement des clichés.
1 — pour le fixage des clichés.
(Ces cuvettes seront plutôt en verre, en porcelaine, qu'en tôle émaillée qui se fendille et qu'en carton, peu résistant.)
1 égouttoir pour le séchage des clichés.
1 petite balance pour le pesage des produits.
1 éprouvette graduée.
1 récipient en tôle émaillée pour faire bouillir de l'eau.
2 entonnoirs en verre.
25 filtres papier blanc.
1 boîte de plaques gélatino-bromure.
Du papier sensible gélatino-chlorure (citrate).
1 châssis-presse pour l'impression des clichés.
(Le modèle anglais est un des meilleurs.)
1 pinceau plat pour le montage des épreuves.
1 équerre et des calibres en verre pour calibrer les épreuves et les ébarber.
1 kilogramme d'hyposulfite de soude.
10 grammes d'hydroquinone.
10 — de métol.
10 — de lithine caustique.
250 — de sulfite de soude anhydre.
1 — de chlorure d'or brun.
250 — d'alun de potasse.
10 — de bromure de potassium.
10 — de nitrate de plomb.

Liste pour le débutant qui se procurera tout préparés les bains révélateur et de virage :

Pied de campagne, lanterne et 2 cuvettes comme ci-dessus.
1 égouttoir — —
1 éprouvette — —
1 équerre et des calibres — —
2 entonnoirs en verre — —
25 filtres papier blanc — —

1 pinceau plat pour le montage des épreuves.
1 boîte de plaques gélatino-bromure.
Du papier gélatino-chlorure.
1 châssis-presse pour l'impression des clichés.
1 kilogramme d'hyposulfite de soude.
1 flacon de révélateur tout préparé.
1 — de fixage-virage tout préparé.

On dit qu'il est préférable que l'amateur de photographie compose personnellement ses solutions, cependant nous constaterons qu'en bien dés cas, par économie de temps et pour ne pas s'encombrer de produits, il vaut mieux avoir des bains complets tout préparés.

Du reste, les lecteurs qui tiendraient à faire eux-mêmes leurs bains liront plus loin des renseignements à ce sujet.

Nous insisterons encore ici sur la qualité des substances chimiques ; de cette qualité dépend la réussite finale.

BAIN RÉVÉLATEUR

Voici une formule de bain révélateur qui donnera toute satisfaction.

Comme nous ignorons si le lecteur a à sa disposition de l'eau convenable, — l'eau même potable n'est pas toujours assez pure pour les opérations photographiques, — faire bouillir l'eau qu'on se propose d'utiliser, afin de précipiter les sels calcaires qu'elle peut contenir ; en outre l'ébullition chasse l'air que l'eau tient en dissolution : une solution révélatrice privée d'air s'altère beaucoup moins rapidement.

L'eau bouillie — dans un récipient émaillé — est versée chaude dans un récipient en verre de la contenance de 1 litre, on introduit ensuite dans le liquide, et dans cet ordre :

Sulfite de soude anhydre	50 grammes.
Carbonate de potasse	40 —

Après dissolution complète, ajouter ensemble :

Hydroquinone	5 grammes.
Métol	4 —

Agiter le récipient pour activer la dissolution. Laisser le bain refroidir ; dès qu'il est froid il est prêt pour l'usage. Ne pas s'inquiéter du dépôt formé ; le filtrage n'est pas indispensable. Répartir la solution dans des flacons de 200 centimètres cubes bien bouchés au liège, de manière à ne pas laisser inutilement à l'air la solution de réserve.

BAIN FIXATEUR

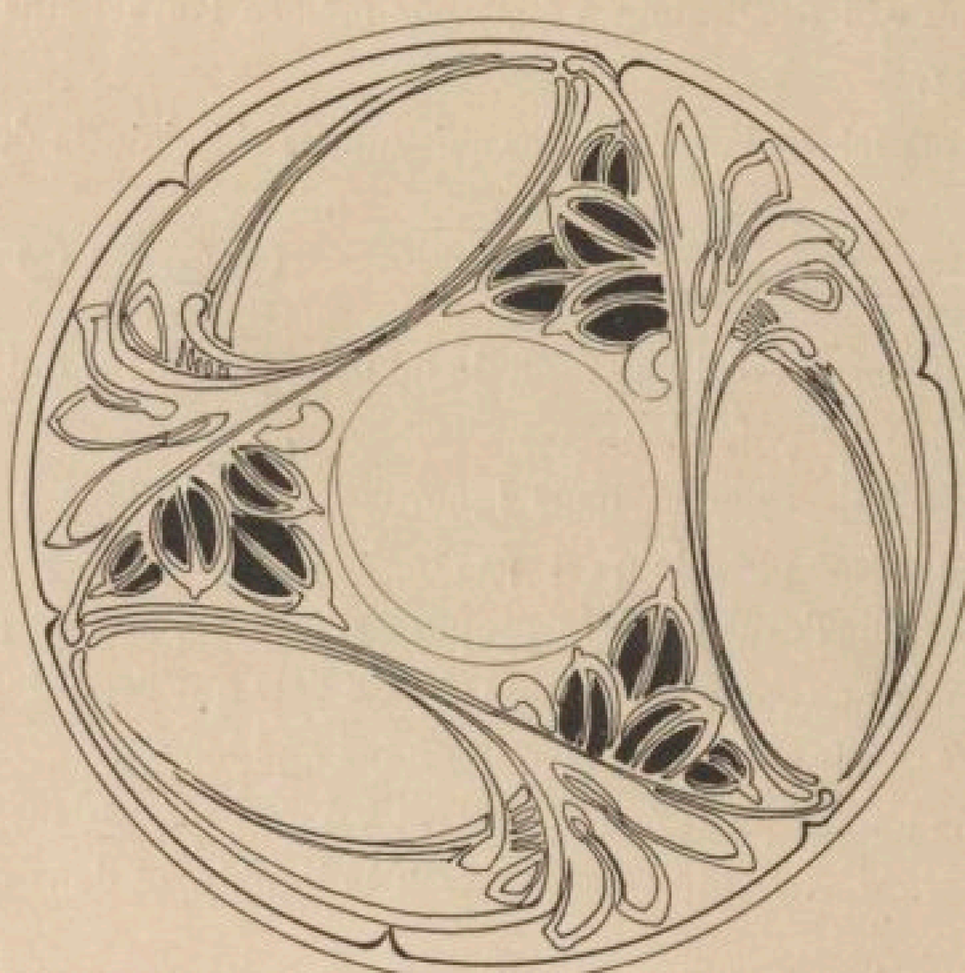
Ici il est inutile de faire bouillir l'eau ; il suffit simplement de mettre, par exemple, 20 grammes d'hyposulfite de soude dans 100 centimètres cubes d'eau pour avoir le bain fixateur.

BAIN DE FIXAGE-VIRAGE

Ce bain ne sert que pour les images positives imprimées au châssis-presse sur papier dit « citrate ». Voici comment on le prépare :

Verser 1 litre d'eau bouillante sur 250 grammes d'hyposulfite de soude et 15 grammes d'alun. Il se produit un précipité abondant. Après refroidissement, filtrer, ajouter 2 grammes d'acétate de plomb ; lorsque la dissolution du sel de plomb est achevée, ajouter au liquide 1 gramme de chlorure d'or préalablement mis à dissoudre dans 100 centimètres cubes d'eau.

Après vingt-quatre heures de repos, le bain est prêt pour l'usage.



Pl. 52. — MOTIF POUR PEINTURE SUR PORCELAINE, ÉTAIN, CUIVRE, PYROGRAVURE, ETC.

(D'après Maveron.)

CHAPITRE XVIII

Mise des glaces aux châssis négatifs. — Mise au point. — Diaphragmes. — Développement. — Fixage. — Tirage des épreuves. — Virage-fixage de l'épreuve. — Lampe au magnésium.

MISE DES GLACES AUX CHASSIS NEGATIFS

L'opération de l'introduction des glaces sensibles dans les châssis se fait dans un cabinet noir dans lequel on doit pouvoir obtenir l'obscurité absolue.

La lampe à verre rouge n'est allumée qu'après avoir bien constaté qu'aucun rayon ne vient du dehors ; ce n'est qu'après cette constatation qu'on ouvre alors, sans danger, la boîte où sont renfermées les glaces.

Ne pas mettre les doigts sur la surface sensible et l'exposer le moins longtemps possible à la lueur de la lampe.

Dans le châssis, naturellement, le côté sensible de la glace est tourné vers l'opérateur, lequel passe sur sa surface un blaireau propre afin d'enlever toutes les poussières qui pourraient y être fixées; ces poussières formeraient, après fixage, autant de points transparents sur le cliché.

Par excès de précautions et dans le cas où les châssis ne seraient pas d'une construction soignée, les enfermer séparément et complètement dans des sacs en étoffe noire, épaisse, comme nous l'avons dit précédemment.

MISE AU POINT

Nous supposons que l'amateur photographe possède des appareils sérieux, un objectif rapide et non pas de ces joujoux qu'on répand à profusion, qui sont seulement amusants.

Il s'agit de photographier un paysage, par exemple ; pour obtenir une bonne épreuve, il faut que le sujet soit éclairé latéralement à 45 degrés environ et que l'horizon soit pur, détaillé, s'il y a des lointains. La chambre noire est fixée d'aplomb sur son pied, et les lignes droites du sujet seront d'équerre avec le cadre de la glace dépolie, afin d'éviter les déformations ou les ennuis du redressement au tirage de l'épreuve positive.

L'objet principal doit occuper le centre du verre dépoli, sur lequel on a eu soin de tracer des traits au crayon, partant des angles aux angles opposés, et des traits de cadres donnant les dimensions exactes des glaces 9×12, 13×18, si l'appareil est un 18×24.

En plein air la chambre noire sera recouverte d'un grand voile noir sous lequel on pourra se mettre avec facilité sans rien découvrir. L'objectif doit être également à l'abri sous ce voile qu'on relève pour la *mise au point*.

La mise au point se fait sans diaphragmer l'objectif, on cherche ainsi par le tâtonnement la distance qui convient le mieux de l'objectif au verre dépoli pour que l'image renversée se présente avec le maximum de netteté et de pureté.

Le point obtenu, on ferme l'obturateur (nous parlerons du diaphragme plus loin) et on recouvre l'objectif avec le voile.

Un châssis, toujours enfermé dans son sac, est porté sous le voile où seulement il est retiré de sa gaine pour venir prendre la place du verre dépoli. Lentement, sans rien brusquer, afin de ne pas détruire la mise au point ou changer la position de l'appareil, le rideau du châssis est tiré puis rabattu à l'extérieur.

A ce moment la plaque sensible est à nu dans l'intérieur de la chambre noire. L'opérateur se retire de dessous le voile qu'il laisse retomber ; l'appareil est prêt à fonctionner.

L'opérateur revient à droite, près de l'objectif, le bras gauche soutenant en parasoleil, au-dessus de l'objectif, le voile, pour intercepter ainsi les reflets nuisibles du ciel et d'objets (murs blancs, etc.) en dehors du cadre à photographier. L'objectif est ouvert pendant une ou deux secondes et cela suivant le degré d'intensité lumineuse du sujet, puis refermé et l'opération est terminée en ce qui concerne la pose. Aussitôt après que la glace sensible a été impressionnée, l'opérateur revient sous le voile, baisse le rideau du châssis et met celui-ci dans son sac en ayant soin de marquer le côté posé afin d'éviter les doubles poses sur la même glace.

Détails importants avant d'aller plus loin : L'opérateur doit toujours faire le point, de façon à avoir le soleil *derrière* lui, ou soit légèrement à sa gauche ou à sa droite, mais jamais devant lui ; par ce qui précède il est donc bien évident que l'on ne peut photographier un paysage à toutes les heures de la journée.

Pendant la pose, l'appareil ne doit pas vibrer, sans cela l'image, malgré une bonne mise au point, manquerait de netteté et de finesse, elle serait *floue*. Donc l'ouverture et la fermeture de l'objectif, au moment de la pose, se font en prenant les précautions nécessaires pour éviter toute vibration à la chambre noire.

Diaphragmes. — Les petits diaphragmes donnent plus de netteté sur les différents plans, cet avantage est au détriment de la clarté de l'image réfléchie. Les grands diaphragmes donnent plus de relief à l'image et avec eux la pose est moins longue. On se sert des diaphragmes selon ses préférences.

L'éloignement du sujet à photographier corrige ce qu'on appelle l'*aberration sphérique* ; pour éviter cette aberration lorsqu'on veut reproduire un objet assez grand et près de l'objectif, le diaphragme est de rigueur.

Plus le diaphragme sera étroit, plus l'image sera nette pour une même dimension donnée, mais moins l'image sera lumineuse sur la glace dépolie ; par conséquent il faut augmenter le temps de pose en se réglant sur le diamètre du diaphragme employé ; ce temps de pose, c'est

par intuition qu'il faut le juger. Par la pratique, l'amateur photographe acquerra bien vite les notions suffisantes à cet égard.

Il est préférable de poser un peu plus qu'un peu moins ; toutefois, sans excès en deçà ou au delà.

DÉVELOPPEMENT

Dans le laboratoire, le praticien dispose près de la lampe une cuvette propre et, à sa portée, les flacons contenant les liquides pour le développement.

Dans une autre cuvette, éloignée le plus possible de la première, il verse du bain d'hyposulfite de soude (fixage) en quantité suffisante.

Ses mains seront bien lavées afin d'enlever toute trace des produits qu'il vient de toucher, et, près de lui, sera placé un grand récipient plein d'eau (un vulgaire seau), s'il n'y a pas de prise d'eau dans la pièce où il manipule. L'installation est terminée.



Pl. 53. — MOTIF DE BOITE, DE SOUCOUPE, POUR PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(*D'après Nivoux.*)

On ferme toutes les issues pouvant donner passage à la lumière du dehors et l'on reste ainsi dans l'obscurité complète pendant une ou deux minutes pour se rendre compte s'il n'y a aucune filtration de la lumière du jour.

Si l'obscurité est absolue, on allume la lampe à verre rouge et dans la cuvette à développement on verse du liquide développateur ou révélateur ; si le cliché est posé, on mettra de l'eau pure dans les liquides mélangés (environ 80 centimètres cubes). Plus la pose aura été longue, plus il faudra d'eau.

La plaque sensible impressionnée est sortie de son châssis puis plongée, gélatine en dessus, d'un seul coup, dans le développateur que l'on agite en balançant lentement la cuvette, laquelle sera recouverte d'un carton pour soustraire le cliché à la lumière rouge de la lampe [1].

Les parties blanches du sujet (noires sur le cliché) ne tardent pas à se montrer. De temps en temps on soulève le carton protecteur afin de suivre la venue de l'image. Les blancs de la glace (noirs du sujet) ne se teintent que par un séjour très prolongé dans le révélateur et quand on veut faire sortir les détails alors qu'il y a insuffisance de pose.

1. La lumière rouge, à la longue, voile les glaces.

L'image atteint son maximum d'intensité lorsque les noirs ont traversé dans toute son épaisseur la couche sensible, ce dont on se rend compte en examinant le cliché, côté verre.

Sorti du liquide développateur et mis à égoutter au-dessus de la cuvette pendant quelques secondes, le cliché est lavé abondamment dans le grand récipient contenant l'eau pure. A cet effet on tient la glace par ses bords pour l'agiter dans tous les sens au sein du liquide, ou mieux, si l'on dispose d'une conduite avec robinet, on laisse couler l'eau sur la gélatine pendant une minute.

FIXAGE

Le cliché complètement débarrassé de toute trace de produit révélateur est mis dans le bain fixateur.

Ce deuxième bain a pour effet de fixer l'épreuve, comme son nom l'indique, c'est-à-dire que la lumière du jour n'aura plus aucune influence sur elle, aussitôt cette action.

L'épreuve est fixée lorsque la couche, de *laiteuse* qu'elle était, est devenue transparente dans les blancs comme le verre qui la supporte ; il est bon de la laisser à ce moment encore quelques minutes de plus, afin d'éliminer complètement toutes les parties solubles non modifiées par la lumière. Ensuite on porte le cliché dans de l'eau pure pour éliminer tous les produits.

Le bain fixateur ne sert que pour une série de clichés, on doit le remplacer assez souvent par de la solution fraîchement préparée.

DU VOILE

Si le cliché est *voilé* dans son ensemble ou partiellement, c'est-à-dire s'il est recouvert en partie ou totalement d'une teinte sombre, c'est que la lumière du jour a pénétré dans le châssis, ou bien que le sujet a été photographié le soleil étant *devant* l'appareil.

Les causes du voile sont multiples ; une lampe de laboratoire dont les verres ne sont pas suffisamment foncés en est une, par exemple, dont on se doute le moins !

Le voile se produit aussi quand la pose a été exagérée ou lorsque les glaces sensibles sont conservées dans un endroit humide. C'est à l'opérateur lui-même de rechercher les causes de ce désagrément.

TIRAGE DES ÉPREUVES

Le cliché parfaitement sec et bien nettoyé sur le côté verre, est couché, verre contre verre, sur la glace du châssis-presse. On met alors, gélatine contre gélatine sensible, du papier citrate coupé de la dimension du cliché, on ferme les volets du châssis-presse et on expose le tout à la lumière du jour, à l'ombre.

Ne pas mettre les doigts sur le côté sensible du papier.

Si le négatif est *faible*, trop transparent dans ses noirs, mettre un verre dépoli sur le châssis-presse, afin de ralentir l'impression.

Si le négatif est *dur*, *heurté*, c'est-à-dire si les noirs sont opaques, les clairs transparents, on met le châssis-presse à un endroit où la lumière du jour vient avec plus d'éclat.

Si le cliché est voilé, on fait venir l'image au soleil.

Dans un cas comme dans l'autre on surveille l'impression en plaçant le châssis-presse dans une demi-obscurité. Une moitié du volet est soulevée pour examiner le travail que l'on arrête, non pas lorsque l'intensité de l'image est à point, mais lorsque cette intensité est légèrement dépassée, car il y aura affaiblissement dans le bain de fixage qui suit le virage.

On arrêtera l'impression quand on la jugera convenable et l'expérience indiquera ensuite le moment où l'on doit suspendre l'exposition à la lumière. En résumé il faut tirer la « positive » plus foncée qu'elle doit l'être en dernier lieu.



Pl. 54. — MOTIF POUR ÉTOFFE PEINTE, CÉRAMIQUE, PYROGRAVURE, ETC.
(*D'après Issanchou.*)

On obtient des dégradés à l'aide de *dégradateurs* placés sur l'épreuve que l'on insole, le sujet représente sur le cliché est placé au milieu du dégradateur dont la forme est variée selon les goûts et necessités.

En place des dégradateurs on peut se servir également de *caches*.

VIRAGE-FIXAGE DE L'ÉPREUVE

Nous supposons que l'image est imprimée convenablement. Le bain de fixage est versé en quantité suffisante dans une cuvette qui ne doit servir qu'à cet usage, si l'on veut éviter avec certitude des taches sur les épreuves. Avant d'introduire l'image dans ce bain, il faut la passer

d'abord dans plusieurs eaux, afin d'éliminer l'excès de chlorure d'argent que retient le papier sensible.

La positive est ensuite plongée dans la solution aurifère où elle ne doit pas rester au repos, on l'agite donc continuellement pour avoir un virage régulier. Le ton de l'image change plus ou moins rapidement et lorsqu'elle arrive à celui désiré, on la retire pour la rincer à l'eau pure et la laver pendant une heure à l'eau courante.

L'épreuve fixée, retirée du bain de fixage-virage après quinze minutes d'immersion, peut être portée au jour sans inconvénient, elle est mise dans un grand récipient plein d'eau où l'on doit lui faire subir un lavage sérieux, lequel a pour but d'enlever complètement l'hyposulfite de soude dont est fortement imprégnée la texture du papier. Ce sel fixateur dissout non seulement le chlorure d'argent non modifié par la lumière, mais à la longue fait disparaître complètement l'image cependant protégée par l'or qui la recouvre. Or, pour l'élimination complète de cet hyposulfite, il est indispensable de changer l'eau de lavage tous les quarts d'heure et cela pendant trois ou quatre heures ou, comme nous l'avons dit, laver à l'eau courante pendant une heure. Un mauvais lavage, fait à la hâte, sera plus tard cause de l'aspect jaunâtre que prendra la positive qui finirait par s'effacer au bout de quelques années.

La positive lavée est mise à sécher; elle est prête à être montée avec de la colle d'amidon sur son support définitif, après avoir été ébarbée et calibrée.

Le travail du photographe est terminé.

L'ordre, la propreté, la patience, l'attention et les manipulations conduites méthodiquement, concourent à la réussite d'une épreuve.

L'installation du cabinet noir, du laboratoire, doit être très simple, mais d'un confortable relatif; car il faut y être à l'aise afin de mener à bien toutes les manipulations.

Ne pas oublier d'étiqueter tous les flacons, entonnoirs et cuvettes qui ne servent qu'à un seul usage. On s'organise pour le mieux, soi-même, en tenant dans la pièce sombre tous les accessoires, d'une propreté exceptionnelle.



CHAPITRE XIX

Considérations générales. — Plein air. — Des poses rapides. — Portraits et groupes. — Le stéréo-socle. — L'auto-retoucheur.

Quel que soit le modèle ou le genre d'appareil que le débutant a choisi, il devra bien se garder d'essayer d'emblée des tours de force tels que : contre-jour, sous-bois, portraits, etc.

Nous allons maintenant terminer cet exposé strict de la manière photographique par quelques conseils généraux.

Si vous opérez en plein air et qu'il fasse du vent, épinglez le voile noir sous la planchette du trépied après avoir couvert l'appareil, ou pour plus de commodité servez-vous, pour maintenir l'étoffe et l'empêcher de flotter, de petites pinces en bois.

Nos premiers essais photographiques doivent se borner à la reproduction de paysages simples, c'est-à-dire sans personnages ou objets en mouvement.

Des poses rapides. — Lorsque vous serez assez sûr de vous-même pour saisir adroitement les scènes animées, persuadez-vous que l'instantanéité ne vous livrera d'intéressants documents que dans les mois où la lumière du jour atteint son maximum de puissance photogénique. Or, si, par exemple, vous devez poser 1 en juin, juillet et août, il vous faudra poser : une fois et demie plus en mai et septembre, deux fois plus en octobre, deux fois et demie plus en avril, quatre fois plus en mars, cinq fois et demie plus en novembre, sept fois plus en février, onze fois plus en décembre et quatorze fois plus en janvier.

Ne faites de l'instantanéité qu'en été et surtout éloignez-vous des masses de verdure dont les reflets nuisent toujours à l'éclat des objets environnants.

Il ne faut jamais saisir un mouvement s'il se dessine parallèlement à la plaque sensible ; en tout cas seulement dans les phases et périodes de ce mouvement : il y a des *points morts* que le photographe ne doit pas dédaigner.

Comme éclairage rechercher plutôt un soleil légèrement ou même franchement voilé par des nuages, mais sans brouillard ; choisir les heures les plus favorables : de neuf à onze heures et de une à trois heures en hiver et jusqu'à cinq heures en été. S'abstenir de onze heures à une heure au plein soleil, à cause de la direction trop verticale de ses rayons, préjudiciable, en été surtout, au relief de l'image.

En ce qui concerne la disposition du sujet, les personnages, les animaux ou les objets en mouvement qu'on se propose de photographier instantanément, avec une égale netteté,

occuperont autant que possible, comme s'il s'agissait d'un groupe, des plans équidistants de l'appareil.

Ils devront, pour produire le meilleur effet, être pris comme s'ils fuyaient ou s'ils venaient presque tout droit sur l'appareil, non pas parallèlement, mais plus ou moins obliquement à l'axe et, par exception seulement, en plein travers. S'agit-il d'un mouvement alternatif comme dans le saut, le galop, etc. ? on choisira, pour déclancher l'obturateur, le moment très court où le sujet en mouvement, arrivé au point culminant de sa course aérienne, paraît comme immobile (point mort).

Afin de bien saisir la scène animée il est utile de fixer sur la chambre noire un petit appareil dit *viseur*. Ce viseur, une fois en place, et chaque fois même que l'on s'en sert, doit être vérifié, et cette vérification consiste à s'assurer si la partie de l'image qui se trouve au centre du verre dépoli de la chambre noire est également au centre du viseur. Dans le cas où il n'y aurait pas concordance, il n'y a qu'à déplacer ce dernier pour lui donner la direction convenable et corriger ainsi son orientation défectueuse.

PORTRAITS ET GROUPES

Au point de vue optique le modèle doit avoir le corps placé perpendiculairement à l'axe de l'objectif et c'est l'œil le plus rapproché de cet objectif que l'on met au point.

Évitez un éclairage trop vif ; un temps franchement couvert convient mieux pour le portrait ou les groupes en plein air.

On éclaire le sujet de façon que toutes les surfaces tous les contours soient apparents et que, tout en mettant l'un des côtés beaucoup plus franchement en lumière que l'autre, aucune partie ne reste enveloppée dans une ombre absolue.

Il n'y a pas de règles pour la pose du modèle ; en plaçant celui-ci un peu de côté, le visage un peu plus de face que le corps, en mettant les mains sur le même plan que le visage, on peut obtenir des portraits qui ont une véritable tournure artistique. Évitez de poser trop en face, cela est vulgaire.

Si le photographe ne dispose pas d'un atelier de pose, l'éclairage du modèle en plein air s'obtient au moyen de tamis ou d'écrans et de réflecteurs. Les premiers adoucissent l'éclat trop cru d'une lumière vive, trop verticale, en ne la laissant passer qu'au travers une ou plusieurs couches de mousseline de couleur rose ou bleue ; les seconds, au contraire, servent à réfléchir cette lumière qu'ils reçoivent pour éclairer le modèle aux endroits trop ombrés.

Faire petit si les sujets sont nombreux et présentent des plans différents et surtout si l'objectif est sans profondeur. Que la lumière vienne franchement de face, du côté opposé à l'objectif et gardez-vous bien d'opérer au soleil.

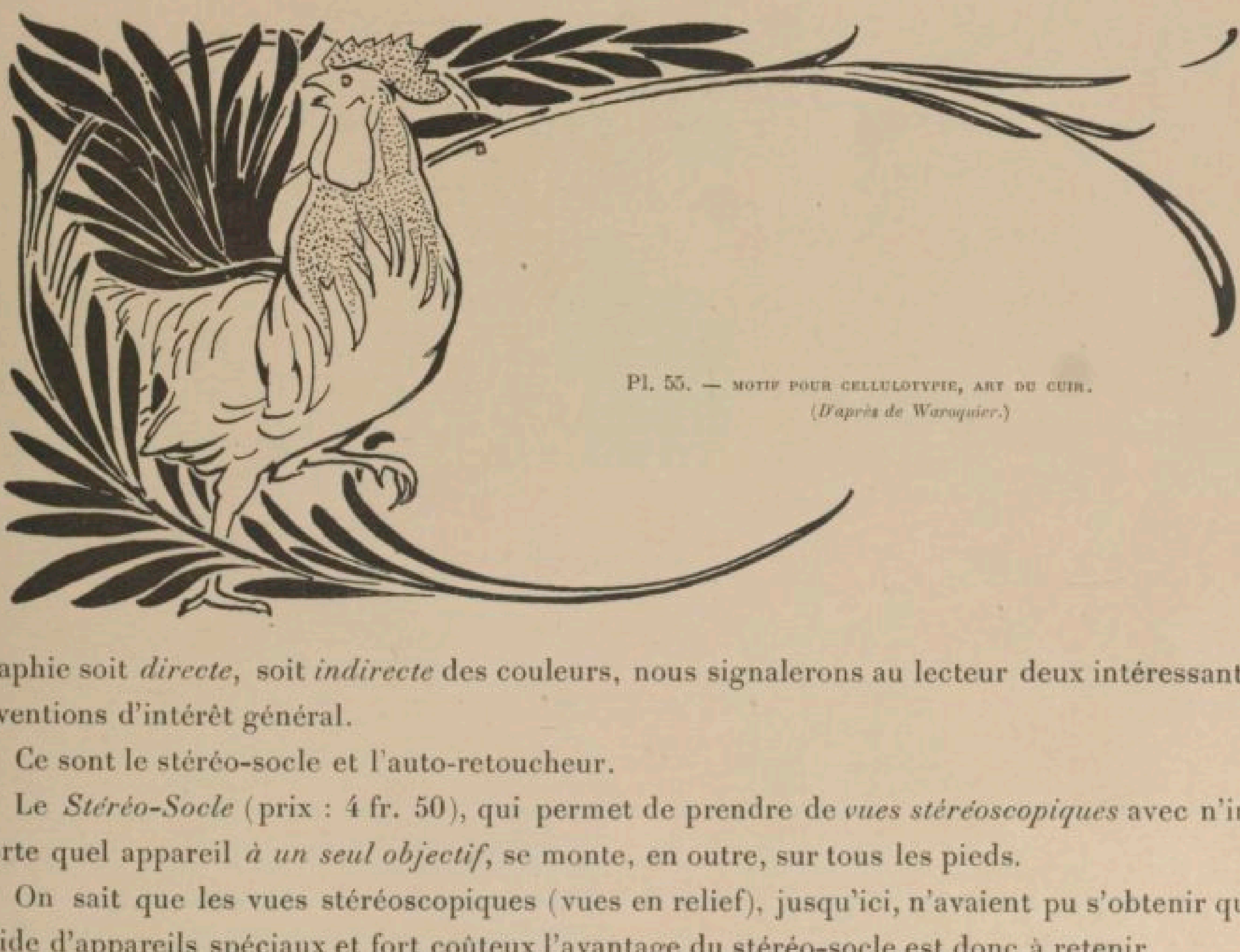
Pour photographier dans l'obscurité ou la nuit, on se sert de *lampes au magnésium*. La lampe Nadar à poudre de magnésium est particulièrement recommandable, à cet effet, puisqu'elle possède une puissance éclairante qui peut atteindre au chiffre de 4 000 carcels et que, sans danger, sa lumière est continue ou intermittente.

En somme et pour conclure, en matière de photographie, de l'initiative intelligente à la fois du modèle et de l'opérateur, dépend la variété artistique du résultat.

C'est à dessein que nous ne parlâmes ici ni des bains de *renforcement* utilisés lorsque le cliché manque d'intensité, ni des bains *faiblisseurs* dont le but est d'atténuer l'effet d'un cliché dur, au contraire, parce que, dans notre pensée, le praticien ne doit pas escompter ces auxiliaires puisqu'il lui faut avant tout réaliser un excellent cliché. Au surplus, on sera toujours libre, par la suite, de recourir à ces « médicaments ».

De même, nous nous gardâmes de conseiller un appareil spécial et des produits particuliers; l'enseignement général doit précéder l'expérience dont le caprice jusqu'au talent n'est point saisissable en dehors des tâtonnements personnels, et, nous le répétons, nous n'avons visé ici qu'à un résultat évident et rationnel : faire un bon cliché et tirer une bonne épreuve, le plus simplement possible.

Avant de quitter la photographie en noir et d'aborder un genre facile et pratique de photo-



Pl. 55. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, ART DU CUIR.
(*D'après de Waroquier.*)

graphie soit *directe*, soit *indirecte* des couleurs, nous signalerons au lecteur deux intéressantes inventions d'intérêt général.

Ce sont le stéréo-socle et l'auto-retoucheur.

Le *Stéréo-Socle* (prix : 4 fr. 50), qui permet de prendre de *vues stéréoscopiques* avec n'importe quel appareil *à un seul objectif*, se monte, en outre, sur tous les pieds.

On sait que les vues stéréoscopiques (vues en relief), jusqu'ici, n'avaient pu s'obtenir qu'à l'aide d'appareils spéciaux et fort coûteux l'avantage du stéréo-socle est donc à retenir.

Quant à l'*Auto-Retoucheur*, il consiste en un châssis spécial qui permet de donner automatiquement aux épreuves photographiques la douceur et le modelé de la retouche.

Ce système (Joux-Artigue, inventeurs) n'exige aucune connaissance du dessin, puisqu'il se fait automatiquement au tirage et non sur le cliché, de sorte que ce dernier est toujours intact tandis qu'il serait irrémédiablement perdu s'il avait été retouché par une main inhabile.

Le procédé consiste à tirer les épreuves en deux fois : la première, par contact direct, suivant la méthode ordinaire, jusqu'à ce que l'épreuve soit venue un peu au-dessous de nos impression normale ; la seconde, en interposant entre le négatif et le papier, un positif sur verre du cliché obtenu lui-même à l'aide du châssis « Auto-Retoucheur » et, dans certains cas, un *verre diffuseur*.

On conçoit que les épreuves tirées de la sorte, sans perdre de leur netteté, gagnent une délicatesse de modelé et un charme supérieur à la meilleure des retouches, cette retouche est au surplus invisible.

Le prix des auto-retoucheurs varie selon les formats : 6 1/2 × 9, 25 francs ; 9 × 12, 29 francs ; 13 × 18, 35 francs, etc.



CHAPITRE XX

Modes de photographie des couleurs à la portée de tous. — Photominiature, glaces pelliculaires. — Photopeinture à l'huile. — Photoaquarelle. — Coloris des positifs sur verre. — Photocéramique. — Un mode de vitrail photographique.

PHOTOGRAPHIE INDIRECTE DES COULEURS A LA PORTÉE DE TOUS

Il est possible, comme l'a remarqué Newton, remarque confirmée par la loi de Maxwell, que : « par le mélange en certaines proportions de trois couleurs convenablement choisies, dites *couleurs fondamentales*, on peut à volonté, sinon reproduire, au sens exact du mot, toute autre couleur donnée, du moins produire une nuance dont l'effet sur l'œil soit identique ».

C'est l'application de cette loi qui a servi de point de départ à la *photochromographie*, découverte due à Ch. Cros et à Louis Ducos du Hauron.

Nous n'envisagerons ici que le côté pratique de cette donnée en vue d'un bon résultat.

En dehors de l'appareil photographique servant à la production des négatifs ordinaires, notre matériel ne se composera que :

1° De *trois écrans colorés*;

2° De *plaques spéciales*, se trouvant dans le commerce, sensibles pour chaque écran à des rayons différents du spectre;

3° D'un *papier pigmentaire* de trois couleurs différentes.

Le choix des écrans colorés est de la plus grande importance ; pour éviter tout tâtonnement nous emploierons les écrans Calmels.

Ces écrans se placent à l'avant ou à l'arrière de l'objectif; pour faciliter les opérations, il est préférable de faire usage d'écrans se plaçant à l'avant de l'objectif, au moyen d'une monture se fixant sur le parasoleil.

L'écran *violet* nous donnera le négatif à exposer sur le papier mixtionné *jaune*. La plaque à employer est une plaque Lumière ordinaire, étiquette bleue. Le temps de pose est d'environ une fois et demie à deux fois la pose sans écran. Le développement doit se faire à la lumière rouge.

L'écran *vert* nous donnera le négatif à exposer sur le papier *rouge*. La plaque employée sera une plaque Lumière orthochromatique A, sensible au jaune et au vert. Le développement doit se faire également à la lumière rouge. Le temps de pose sera quatre fois supérieur au temps de pose avec l'écran violet.

Quant à l'écran *orangé* il nous donnera le négatif à exposer sur le papier *bleu*. La plaque employée sera une plaque Lumière orthochromatique B, sensible au jaune et au rouge. Le développement doit, cette fois, se faire à une lumière verte faible. Le temps de pose est dix fois supérieur au temps de pose avec l'écran violet.

Tous les révélateurs peuvent être employés, mais en observant qu'il faut, pour que le résultat définitif soit parfait, que les trois négatifs soient identiquement de même valeur.

L'appareil photographique doit, pendant la pose, être fixé solidement pour éviter tout déplacement qui pourrait se produire aux trois changements de châssis.

L'opération photographique terminée, nous allons nous occuper du papier mixtionné.

Le papier trichrome de la maison Calmels est livré en bande continue sur laquelle sont, côte à côte, les trois couches : jaune, rouge et bleue. La superposition du jaune et du rouge donne l'orangé pur ; celle du jaune et du bleu, le vert pur ; celle du rouge et du bleu, le violet pur. Les trois couches superposées donnent le noir.

Le papier sera sensibilisé dans le bain suivant :

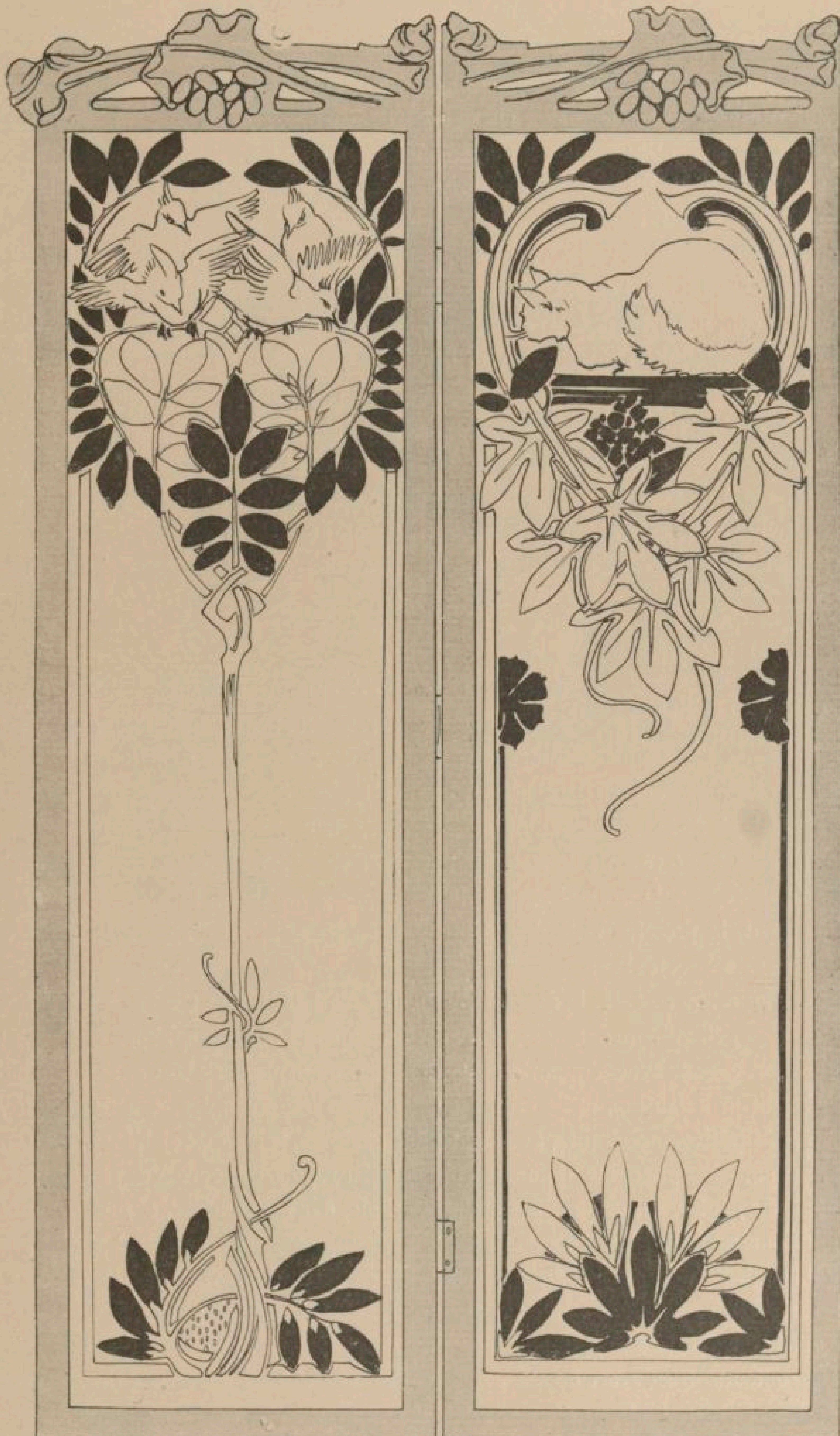
Eau distillée tiède	1000	grammes.
Bichromate de potasse pur	80	—
Bicarbonate de soude pur	2	—

La sensibilisation peut se faire à la lumière blanche faible ; le papier doit séjourner dans le bain exactement cinq minutes, on rince ensuite pendant dix secondes et on applique la face émulsionnée sur une glace propre, on passe au dos une raclette et l'on essore avec un torchon ; on enlève le papier de la glace et on le met à sécher suspendu à des pinces de bois, dans un local sec et complètement obscur. La dessiccation doit être complète en moins de douze heures.

On peut exposer les trois négatifs en même temps dans trois châssis différents ; nous répétons, pour éviter toute erreur, que le papier jaune doit être exposé sous le négatif obtenu avec l'écran violet ; le rouge sous le négatif de l'écran vert ; le bleu sous le négatif de l'écran orangé. On surveille sur le papier jaune le progrès de l'impression, l'image y apparaît en brun clair. L'exposition est assez rapide et doit être la même pour les trois monochromes.

On fait le transfert des épreuves sur trois plaques très propres, talquées et collodionnées. Chacun des monochromes est successivement mis à tremper dans l'eau froide en même temps que la plaque sur laquelle il doit être transféré. Après s'être roulé le papier se met à plat ; à ce moment précis on applique la face mixtionnée sur la glace, retirée de l'eau, on applique dessus une moleskine, on passe la raclette pour chasser les bulles d'air, on tamponne avec un torchon pour enlever tout excès d'humidité. Le temps d'immersion dans l'eau doit être le même pour chacun des monochromes. Les trois plaques séparées par des feuilles de buvard sont placées l'une sur l'autre sous une glace, pendant dix minutes.

Les trois plaques sont ensuite mises à tremper pendant dix minutes dans l'eau à 40 degrés, on soulève lentement le papier-support et l'on continue le dépouillement de l'image adhérente au verre, en s'arrêtant plutôt avant qu'après le degré exact ; pour régler la valeur de chaque monochrome, on verse de l'eau froide dans une cuvette de faïence blanche, on pose dans le fond le



Pl. 56. — PARAVENT PEINT, PYROGRAVÉ, BRODÉ, ETC

(D'après Ronsin.)

monochrome jaune au-dessus le monochrome rouge, puis le monochrome bleu et on repère grossièrement, de façon à reconnaître si l'une ou l'autre nuance prédomine : on affaiblit le ou les monochromes en continuant le dépouillement comme précédemment.

Quand les trois monochromes sont achevés, ils sont mis à tremper dix minutes dans un bain d'alcool à 90 degrés, puis mis à sécher.

Le monochrome jaune est alors plongé un instant dans une solution de gélatine à 4 p. 100 que l'on filtre à chaud et que l'on amène à une température de 30 degrés avant l'emploi. On plonge aussi, pendant cinq minutes, dans cette solution gélatineuse le papier ou le tissu sur lequel doit se faire le transfert définitif; au sortir de la solution de gélatine on l'applique sur le monochrome jaune, on passe doucement la raclette, on abandonne vingt-cinq minutes au frais, puis, après incision des bords au canif, on soulève par un coin le papier ou le tissu qui entraîne avec lui l'image jaune; on répète la même opération pour le monochrome rouge en s'assurant du repérage par examen à travers la plaque-support; après nouveau repos de vingt-cinq minutes on incise et on soulève l'ensemble des deux images, puis on procède de même pour le monochrome bleu, en laissant de préférence en contact une heure ou deux, avant d'enlever l'image trichrome terminée.

LA PHOTOGRAPHIE DIRECTE DES COULEURS A LA PORTÉE DE TOUS

Toutefois, le mode de photographie en couleurs que nous venons de voir réclamant une habileté, une expérience presque, risquerait de décourager au début le lecteur, voici pourquoi nous lui parlerons, en dernier lieu, des résultats magiques offerts par le papier *Multico*, et cette fois il s'agit de la photographie *directe* des couleurs.

La découverte toute récente de MM. de Slavick et Hezekiel assimile la photographie des couleurs à la photographie ordinaire, c'est la solution du problème idéal, et cela, facilement, économiquement, le premier venu des débutants, en dix minutes d'apprentissage, prend des clichés en couleurs directes !

Nous emprunterons au reste la description du miracle à M. Émile Gautier : « Il suffit, ayant un cliché ou une pellicule quelconque, pris avec un appareil photographique également quelconque, de tirer, comme avec n'importe quel papier, sur un papier spécial dont la sensibilisation est d'une simplicité enfantine, et de laver à l'eau chaude ; et d'emblée, *sans virage ni fixage*, l'image vient, définitive, inaltérable, avec toutes les couleurs, le bleu du ciel, le vert des arbres et du gazon, le rouge des tuiles, etc. Comme on procède par report, des épreuves peuvent être tirées indéfiniment sur papier, sur carton, sur étoffe, sur bois, sur verre même, et rien n'empêche, au moyen de retouches pratiquées à l'aide de réactifs appropriés, susceptibles d'aviver après coup telle ou telle couleur, de s'offrir le luxe de véritables œuvres d'art. C'est que le papier *Multico*, qui, d'ores et déjà, se fabrique au kilomètre, en deux variétés distinctes, l'une spéciale aux paysages, l'autre spéciale aux portraits, a la propriété de *filtrer*, en quelque sorte, d'isoler et de fixer les couleurs. Recouvert de dix couches d'enduits chimiques appropriés, séparées par des lames de gélatine soluble, et dont chacune correspond à une longueur d'onde, c'est-à-dire

à une nuance déterminée, il est plus ou moins profondément attaqué par la lumière, suivant qu'il s'agit de rayons rouges, verts, bleus, etc., dont il arrête ainsi les vibrations au passage. On dirait d'une série de tamis superposés, dont les différents calibres correspondraient aux différentes grosseurs des grains de sable qu'ils seraient respectivement chargés de retenir...

« Quelle joie inattendue pour le novice et même pour le vétéran, conclut même M. Émile Gautier après avoir noté l'émotion soulevée par cette découverte, de pouvoir envoyer au fur et à mesure, à ses amis, sous forme de cartes postales illustrées en couleurs, ses impressions de route, vibrantes de vie, ou de préparer pour le retour un musée polychrome, composé et signé (pour copie conforme) par lui-même, tout cela, sans plus de frais qu'avec le banal tirage au charbon ! »



FIG. 57 — MOTIF POUR VERNIS MARTIN, CÉRAMIQUE, ART DU CUIR, ÉTAIN, ETC.
(*D'après Codoff.*)

Les résultats obtenus grâce aux procédés que nous venons de dire, sont des plus délicats et des plus artistiques ; le lecteur, au surplus, pourra juger par lui-même de la simplicité des manipulations réclamées en échange de la beauté réalisée.

Nous allons quitter maintenant l'opération photographique proprement dite, pour nous occuper des moyens de mettre en couleurs nos épreuves, à la main, cette fois, par des procédés de coloriage au pinceau.

Suivant le but, les aspirations artistiques et le goût de l'amateur, tous ces procédés s'adaptent, se varient et nous devons taire nos préférences.

LA PHOTOMINIATURE

La pratique de la *photominiature* consiste à déposer une pellicule photographique contre la surface bombée d'une plaque de verre derrière laquelle on peint ensuite, sans connaissances techniques de peinture.

L'opération est des plus faciles, on le conçoit, puisque la photographie tient lieu de dessin, d'effet et de composition, tandis que la couleur posée derrière, par taches (autant que possible) de tons appropriés, agit seulement en transparence.

Point donc de difficultés dans le procédé en question, hormis le soin de bien respecter avec la couleur les contours visibles au verso de la photographie.

Première opération. — Dégager la pellicule photographique de son support, papier ou carton, si l'épreuve a été collée. Pour cela, la laisser baigner dans de l'eau chaude jusqu'à complet détachement et, sans la déchirer, débarrasser la photographie de la moindre trace de colle ; après quoi, bien l'éponger entre deux feuilles de papier buvard blanc.

Au cas où il s'agirait d'une épreuve non collée, pour lui donner la souplesse favorable, vous la feriez tremper quelques minutes dans l'eau et la sécheriez comme précédemment.

Si, d'autre part, la photographie était émaillée, on ôterait cet émail soit en frottant sa surface à l'aide d'un chiffon enduit de pierre ponce en poudre impalpable, soit en exposant la photographie à une température assez élevée, de manière à ce que la couche gélatineuse se détache d'elle-même.

Nota bene : Ne pas confondre les photographies sur papier albuminé qui ont été gélatinées après coup pour l'émaillage, avec les papiers émulsionnés à la gélatine (comme celui au citrate d'argent) qui donnent une surface unie comme une glace, aussitôt secs; car si ces derniers papiers étaient trempés dans l'eau chaude, on ferait dissoudre la photographie elle-même.

Voici donc notre photographie nettoyée et indépendante, nous essayerons tout à l'heure, à force d'enlever le plus de papier possible (au verso même de la pellicule, cette fois), de ne laisser que la pellicule albuminée.

Deuxième opération. — Procurons-nous ensuite deux verres spéciaux ; ceux-ci, très minces et bien blancs, d'une même convexité pour qu'ils adhèrent parfaitement l'un à l'autre, sont d'un usage particulier à la photominiature.

Il importe maintenant, après un soigneux nettoyage desdits verres à l'aide d'eau, d'ammoniaque ou d'alcool suivant leur état de malpropreté, de coller la photographie du côté du sujet contre la partie concave de l'un d'eux. Cette photographie a été préalablement délavée, comme il a été dit plus haut, pour la rendre plus adhérente et favoriser son fixage.

Coupez-la à des dimensions légèrement moindres que celles des verres et enduisez-la sur son endroit, soit de *Mixture n° 1 pour l'adhérence*, soit de *Pâte adhésive* (produits spéciaux en vente chez les principaux marchands de couleurs). Répétez ensuite cette même application d'enduit, bien régulièrement, à l'aide d'un pinceau ou avec le doigt contre la surface concave du verre; après quoi, réunissez es deux parties couvertes d'enduit, soit la photographie contre le verre, de manière que celle-ci transparaisse bien collée sur la convexité du verre.

Grâce à de minutieuses pressions exercées au verso de la photographie à l'aide d'un papier souple, parchemin ou autre, que l'on foule avec une spatule quelconque frottée du centre aux bords, il importe maintenant de chasser les malencontreuses bulles d'air et d'inévitables épaisseurs de colle qui nuisent à la parfaite adhérence.

Après quoi, notre photographie épousera à merveille la convexité du verre et nous la laisserons ainsi sécher.

Troisième opération. — Pour rendre la photographie transparente, c'est-à-dire pour la débarrasser au verso du papier sur lequel repose la pellicule, on frottera légèrement avec du papier de verre extra-fin ce verso, jusqu'à ce que l'on aperçoive nettement les détails du sujet; accentuer ensuite cette vision en frottant avec le doigt enduit de ponce en poudre impalpable. On comprend qu'à force de frotter ce papier, on l'use et que, de la sorte, l'opacité au fur et à mesure disparaît, jusqu'à montrer la pellicule transparente.

Mais la transparence absolue ne sera définitivement obtenue qu'à l'aide d'un produit appelé



Pl. 58. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, ÉMAIL, ETC.

(*D'après Décorchemont.*)

soit *Mixture n° 2*, soit *Transparent*, que l'on applique enfin, par plusieurs couches, jusqu'à la transparence parfaite.

Après cette opération, laisser sécher et essuyer avec un chiffon non pelucheux avant d'appliquer une légère couche de *Préservatif* qui conservera l'effet du précédent enduit.

Quelques praticiens, pour réaliser la transparence, se contentent de verser tout bonnement du *Transparent* qu'ils laissent baigner dans la partie concave du verre, cela supprime l'opération difficultueuse du ponçage et suffit à la rigueur.

Quatrième et dernière opération. — Terminons maintenant par l'opération de peinture. Point de couleurs spéciales, servons-nous de couleurs à l'huile ordinaires et préparons sur une palette des tons locaux, c'est-à-dire généraux, plutôt clairs, car n'oublions pas que tous nos modelés seront rendus par la photographie et que la couleur que nous allons mettre au verso de celle-ci se nuancera subitement en valeurs différentes, imprévues.

Nous adopterons donc des tons locaux et presque purs, en commençant naturellement par la peinture des objets du premier plan ; les ornements indiqués sur un vêtement, entre autres, devront les premiers être mis en couleur avant la nuance du fond de l'étoffe, de même pour les fleurs placées dans les cheveux, etc. Appliquons donc les teintes nécessaires à la coloration des yeux, des lèvres, des sourcils, des cheveux, bijoux, fleurs, etc., s'il s'agit d'un portrait, à l'exclusion toutefois des chairs dont nous réserverons soigneusement la couleur.

Si c'est d'un paysage qu'il s'agit, indiquons avec de larges sillons de couleur le ciel et le ton général de la verdure ; une simple touche de brun rouge mélangé de bleu de cobalt et de blanc d'argent exprimera parfaitement la nuance des troncs d'arbre, nous n'avons pas ici à chercher des valeurs ni des rapports de tons, l'harmonie approximative doit seule nous préoccuper.

Nous mélangerons notre pâte d'essence de térébenthine, plus favorable à la dessiccation que l'huile employée à sec, et nous observerons avec soin les contours de notre photographie, voilà quel sera le plus réel élément de succès.

Quelques conseils maintenant, pour peindre par exemple un portrait. Vous traduirez des cheveux noirs par un simple mélange de brun rouge, de blanc et de beaucoup de noir ; vous

obtiendrez parfaitement la nuance châtain en mêlant du noir, du blanc avec du brun ; les cheveux blancs seront très réussis au moyen d'une seule touche de blanc pur, et les cheveux blonds brilleront d'un or pur, grâce à l'ocre mêlée de blanc et de brun.

Pour les sourcils, vous n'aurez qu'à corser davantage ces divers tons.

Vous peindrez les lèvres merveilleusement à l'aide de vermillon mélangé à de la laque rose délayée dans un blanc immaculé. Quant aux yeux, ils ne demandent point un mode de peinture plus difficile que celui de la tonalité franche qu'ils offrent dans leur variété, le point visuel que nous réserverons s'obtient à l'aide d'une tache de blanc pur.

Laissons maintenant sécher notre couleur sans nous inquiéter de l'air baroque et décousu que présente l'œuvre ainsi traitée ; au surplus, en la regardant à l'endroit, notre surprise de joie sera vive, et portera rapidement sa récompense.

Il ne nous reste ensuite qu'à emboîter notre deuxième verre sur le premier, de façon à enfermer ainsi notre photographie coloriée entre deux verres que nous unirons étroitement au moyen de petites bandes de papier gommé, afin d'empêcher la poussière de pénétrer, en même temps que pour rendre notre travail à la fois plus homogène et plus présentable.

Nous terminerons alors en appliquant au verso concave de notre deuxième verre le ton local des chairs que nous avions pris soin de réserver ; celui-ci se composera de blanc, de vermillon et de laque rose mélangés en couche épaisse, en exagérant un peu les rouges lorsqu'il s'agira de peindre les joues, les narines et les oreilles.

Quelques observations pour terminer. — Profiter avec esprit des jeux de transparence du premier verre avec le second, c'est-à-dire peindre tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre ; pour obtenir de délicates superpositions, fondre certains tons sur le verre avec le doigt ou un putois (pinceau très moelleux).

Si les contours de la photographie ont été dépassés par l'application de couleur, on ôte cette couleur sur les bords avec un pinceau fort, enduit d'essence de térébenthine ; les tons non satisfaisants s'enlèvent de la même manière ou avec un chiffon. Peindre exclusivement avec des couleurs transparentes (laques, bitume, etc.) en couches très minces sur le premier verre, en réservant les couleurs opaques (vermillon, blanc, noir, etc.), les empâtements, au second verre.

Choisir pour étendre la photographie, le verre le plus mince sur la partie concave.

GLACES PELLICULAIRES

Pour obvier à la presque difficulté du collage de l'épreuve sur verre et des opérations nécessaires à sa transparence, on inventa des *photographies transparentes posées sur verres et prêtes à peindre* ; elles reposent sur des verres bombés et naturellement on les met en couleur selon les moyens de photominiature ci-dessus décrits. Les glaces dites *pelliculaires*, elles, offrent l'avantage complémentaire de permettre le transport de l'épreuve peinte sur n'importe quel objet : vase, assiette, carte, coffret, galet, etc. Voici comment on procède pour ce transport.



Pl. 59. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, ART DU CUIR, CÉRAMIQUE, VERNIS MARTIN, ETC.
(*D'après Décorchemont.*)

L'épreuve photographique, donc, a été peinte comme il a été dit précédemment, sans épaisseur de pâte et bien également, laisser sécher cette couleur ensuite, durant plusieurs jours, et lorsqu'elle n'est plus collante, la saupoudrer de *pierre ponce en poudre impalpable surfine* et frotter légèrement la surface de l'épreuve tout entière avec le doigt nu, en évitant surtout d'écorcher la couche de peinture.

Après quoi, couper avec une pointe très tranchante la périphérie de la pellicule peinte, à une petite distance du bord, en donnant un trait bien net qui mette le verre complètement à nu.

Plonger maintenant la glace dans une cuvette d'eau légèrement acidulée de vinaigre (2 p. 100 environ) et l'y laisser séjourner quelques minutes.

Durant le trempage de la *glace pelliculaire*, couper des feuilles de fort papier écolier à la

dimension exacte de la pellicule à enlever et les faire tremper à leur tour dans de l'eau pure.

Lorsque le papier est imprégné d'eau, on sort la glace du bain et on applique, du côté de la peinture, une des feuilles de ce papier que l'on fait adhérer parfaitement au moyen de papier buvard sur lequel on presse. Aussitôt adhérence complète entre le papier et la pellicule, relever avec la pointe d'un canif l'un des coins de la pellicule et du papier qui y adhère et tirer du bout des doigts, presque horizontalement, très doucement jusqu'à ce que la pellicule se détache, d'un seul morceau, de la glace.

Cette opération terminée, on posera cę « morceau » (pellicule et papier), du côté de l'image, non du côté de la peinture, sur une surface bien plane et on l'imbibera d'eau en tous sens, au moyen d'une éponge fine, pour accentuer encore l'adhérence de la pellicule peinte avec le papier écolier-support.

Recouvrir alors la pellicule, cette fois du côté de l'image, avec l'autre feuille de papier écolier humide découpé à la grandeur de la pellicule, l'y déposer bien exactement sans plis et procéder, pour l'adhérence nécessaire, comme lors de la première application de papier écolier.

Voici donc la pellicule peinte emprisonnée entre deux feuilles de papier et, si l'on enlève avec une pointe de canif le papier écolier qui recouvre la pellicule du *côté de la peinture*, la pellicule (côté image) demeure seule recouverte de papier.

Il ne nous reste plus ensuite qu'à enduire le côté peinture, de colle de pâte ou d'amidon bien clarifiée et d'appliquer enfin, contre le support choisi, ce « côté peinture » de la pellicule.

On saisit qu'après cette dernière opération, il suffit d'enlever avec précaution la feuille de papier humide qui était fixée sur la pellicule (côté image), pour laisser apparaître la photographie riante sous la transparence des couleurs, étroitement immobilisée sur son support.

Les petites rides qui pourraient exister sur l'image disparaissent en séchant. Nous reviendrons, au surplus, sur l'avantage des *glaces pelliculaires* lorsque nous traiterons de la *Peinture au vernis Martin*.

LA PHOTOPEINTURE A L'HUILE

Le but de la *photopeinture* est de donner l'apparence d'un tableau, grâce à des artifices de couleurs qui cacheront ou dénatureront la photographie et encore de laisser croire que le tableau que nous *semblons* peindre se présente dans les conditions ordinaires, c'est-à-dire sur toile ou sur panneau.

Il y a deux manières de peindre sur photographie, l'une s'adresse aux personnes ayant quelques notions de peinture, c'est-à-dire à des initiés qui, en employant des couleurs opaques, couvrent entièrement l'image et sont par conséquent contraints à modeler celle-ci ; l'autre manière, celle qui nous concerne davantage, consiste à teinter seulement la photographie sans la couvrir, en se servant ainsi du prestigieux dessous offert par le cliché.

Il importe particulièrement que nous « démarquions » notre moyen, c'est-à-dire que nous

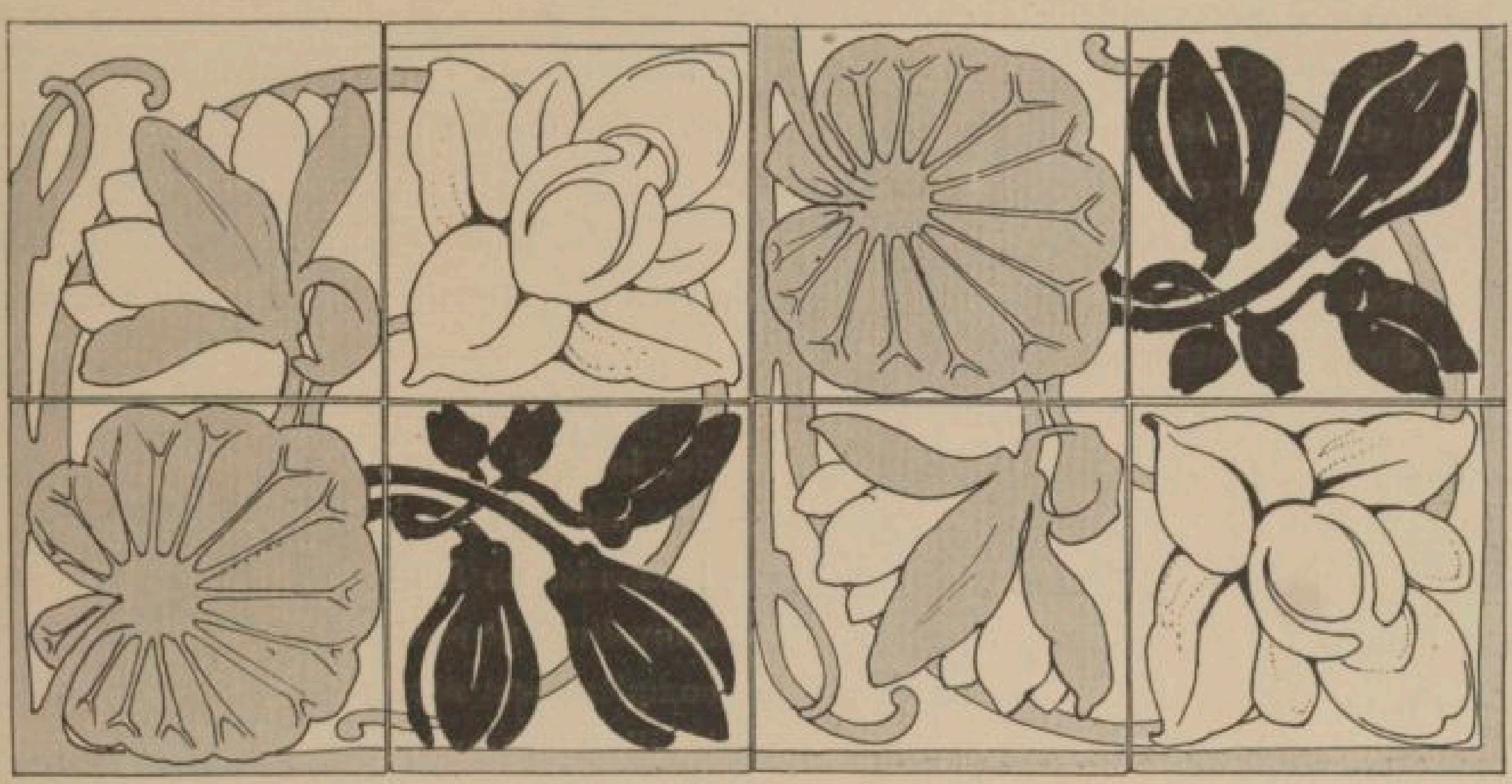
fassions illusion de peintre en reniant l'intervention magique, mais dans le cas, inavouable, de la photographie.

Ce dernier résultat s'obtiendra, au surplus, grâce à des désinvoltures de peinture, à l'aide de pâte au lieu et place de glacis, lorsque nous jugerons que ces désinvoltures de pâte ne peuvent en rien compromettre notre œuvre.

Tout d'abord nous dirons qu'on appelle *glacis*, le délayage, dans un produit liquide quelconque, d'une couleur transparente : bitume, laque, etc., qu'elle teinte simplement ; ce glacis transparent s'applique donc impunément comme un vernis, sans cacher l'image placée au-dessous.

Commençons donc à « démarquer » notre photographie.

Choisissons un paysage, par exemple, pour débuter, et si notre photographie est collée sur



Pl. 60. — JEU DE CARREAUX (CÉRAMIQUE), ART DU CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(*D'après Brignard.*)

un bristol quelconque, débarrassons-la de cette inutile parure. Pour cela, nous la plongerons dans de l'eau claire jusqu'à ce qu'elle se détache presque d'elle-même, afin d'éviter les déchirures.

Si d'autre part la photographie est en feuille, vous la jetterez encore dans de l'eau quelques minutes, afin qu'elle prenne mieux la colle, étant plus souple.

Après quoi, selon que vous aurez choisi un panneau de bois ou une toile tendue sur châssis comme celles dont se servent les artistes peintres, vous y appliquerez votre photographie en la faisant adhérer de votre mieux. Au préalable cette photographie aura été séchée entre deux feuilles de papier buvard et la colle dont vous vous servirez sera de la colle d'amidon de préférence, car celle-ci, soigneusement tamisée, évite les fâcheux grumeaux.

Pour écarter encore les bulles d'air, vous placerez sur votre épreuve une feuille de papier que vous comprimerez d'une main, tandis que de chaque côté, avec la paume de l'autre main, vous accentuerez aussi régulièrement que possible l'adhérence désirée de

l'épreuve au support, afin de chasser les bulles d'air et voire même le surplus de la colle.

Si l'épreuve est fixée sur une toile à grains, vous obtenez du coup l'aspect d'une peinture sur toile, car celle-ci transparaît au travers. Vous ajouterez encore à cette illusion en amincissant légèrement à l'aide de papier de verre, les rebords de l'épreuve, afin que ceux-ci ne fassent pas épaisseur et par conséquent ne trahissent pas votre subterfuge.

Encollons maintenant notre photographie, c'est-à-dire rendons-la apte à recevoir de la couleur à l'huile ; une couche légère de gomme arabique suffira, que nous laisserons sécher ; après quoi, disposons-nous à peindre.

Notre palette devra, par exemple, posséder les ressources suivantes indépendamment des couleurs transparentes comme le vert émeraude, le jaune indien, la terre de Sienne, les laques, les bleus de Prusse et de cobalt, etc., des couleurs opaques comme le blanc, le vermillon dont nous nous servirons pour les empâtements.

Délayez donc les couleurs transparentes au moyen d'un siccatif quelconque, en petite quantité et par frottis, à l'aide d'un pinceau doux, de martre par exemple, passez un jus approprié, vert sur cet arbre, bleu sur ce ciel, marron sur ce terrain, rose sur cette fleur, etc.

Votre siccatif (de Courtrai, flamand, etc.) aura cet avantage de favoriser promptement la dessiccation de toutes vos couleurs en général, vous pourrez revenir sur certains tons pour donner d'autres teintes, les doubler ou les dénaturer..., en un mot variez vos tons sans pour cela perdre le dessin exprimé en dessous par la photographie.

Pour parfaire l'illusion de la peinture à l'huile, lorsque votre épreuve sera entièrement recouverte de jus colorés, vous empâterez légèrement, par endroits, à l'aide de couleurs opaques (vermillon, blanc d'argent, etc.), les tons clairs, les fonds, les feuillages, plis de vêtements, en un mot toutes parties dans lesquelles votre désinvolture ne serait pas désastreuse.

Vernissez ensuite, lorsque votre travail sera complètement sec, avec un vernis à tableaux ordinaire, déposé sur votre toile ou panneau à l'aide d'un pinceau régulièrement manié de haut en bas, toujours dans le même sens.

Si par hasard, peu satisfait d'un premier essai, on désire, sans toutefois faire les frais d'une nouvelle photographie, recommencer l'opération de la peinture, il suffit de frotter légèrement avec un linge doux imbibé d'essence de térébenthine ; de la sorte la couleur disparaît aisément et votre recommencement est aisé.

Nous pourrions donner, dans notre fin, quelques puérils conseils de couleur, mais nous nous en abstiendrons, puisque l'intelligence supplée avantageusement à d'inutiles indications ; il suffit, nous le répétons, d'étendre des teintes locales, c'est-à-dire des roses pour les carnations, du bitume pour les cheveux foncés, de la terre de Sienne pour les cheveux blonds, du bleu de ciel pour colorer des ciels, à moins que le ciel ne soit rouge, ce qui susciterait alors l'usage évident de la laque carminée.

Un dernier conseil : si la photographie au lieu d'avoir été collée sur toile et au lieu d'être collée ou photographiée directement sur toile (ce qui permet d'agrandir ou de réduire le sujet), a été collée sur un panneau de bois, on fera bien, après séchage complet, de mettre un poids sur la photographie pour empêcher le bois de gondoler.



Pl. 61. — PANNEAU POUR MARQUETERIE, ÉTAIN, CUIR, PYROGRAVURE, ETC.

(D'après Cossard.)

LA PHOTOAQUARELLE

Que l'on se serve de peinture à l'huile ou de couleur à l'aquarelle, l'enseignement est le même. Pour ce dernier genre, on pourrait employer des *couleurs moites transparentes en godet de verre,* spéciales ou des *couleurs à l'albumine* ou pour *photochromie,* que l'on passe sur la photographie, toujours collée sur carton dans ce travail, après une légère application de *fiel de de bœuf* coupé d'eau (cet enduit facilite l'adhérence des couleurs). Naturellement on délaye les couleurs, ici, avec de l'eau, et la qualité essentielle de ces couleurs est leur transparence, car, nous le répétons, elles ne doivent pas cacher le dessin de la photographie.

Enlever l'émail de la photographie, s'il y en a, comme il a été dit lors de la photominiature, et nettoyer à plusieurs reprises la surface de l'épreuve à peindre avec de la mie de pain rassis.

En place de fiel de bœuf nous pourrons avoir recours à des mixtures spéciales et même il suffit, pour que les couleurs à l'albumine « prennent » bien, de passer un pinceau légèrement humide d'eau sur la surface des photographies.

A propos de ces couleurs en général, comme elles sont excessivement colorantes, ne les appliquer qu'en teintes délicates, et comme elles ont toujours une tendance à monter de valeur en séchant, ne point exagérer leur teinte.

On vernit le travail de photoaquarelle soit avec du vernis à tableaux ordinaire, soit en l'encaustiquant avec de la cire vierge fondue au bain-marie avec de l'essence de térébenthine.

COLORIS DES POSITIFS SUR VERRE

Parlons maintenant du *coloris des positifs sur verre.* A la rigueur, des couleurs soit à l'huile, soit à l'aquarelle, des couleurs d'aniline, des patines de cuir, pour imitation de tapisserie, vernis colorés, etc., suffiraient pour cette autre manière, mais les couleurs spéciales que nous avons vues précédemment pour la photoaquarelle, donneront, ici encore, des résultats plus certains. Donc, pour colorier les positifs sur verre, nous reviendrons aux *couleurs à l'albumine*, pour *photochromie*, *moites transparentes*, déjà vues, en ajoutant encore à cette énumération les couleurs liquides spéciales *Diaphano*.

A propos des liquides colorés employés en photochromie, nous dirons leur fixité absolue à la lumière et leur indélébilité (qualités précieuses pour la décoration des cartes postales, entre autres, et tous modes de peinture exposée aux intempéries).

Ici, pour le délayage des couleurs, on emploie un liquide nommé *déglaceur* en place d'eau, de même que les couleurs *Diaphano* s'étendent d'eau et d'un peu de « préparation pour étendre les couleurs ».

Point de préparation à prendre de la photographie à peindre avec les couleurs *Diaphano* et lavage de la surface entière de l'épreuve à colorier avec le *déglaceur* quand on se servira des teintes *photochromiques*.

En dehors de ces remarques générales, rien à ajouter, et le lecteur saisit de lui-même la

vive attraction de ces couleurs pour la peinture des vitraux, des vues stéréoscopiques, des projections, etc.

Il nous reste enfin à parler de la *photocéramique*.

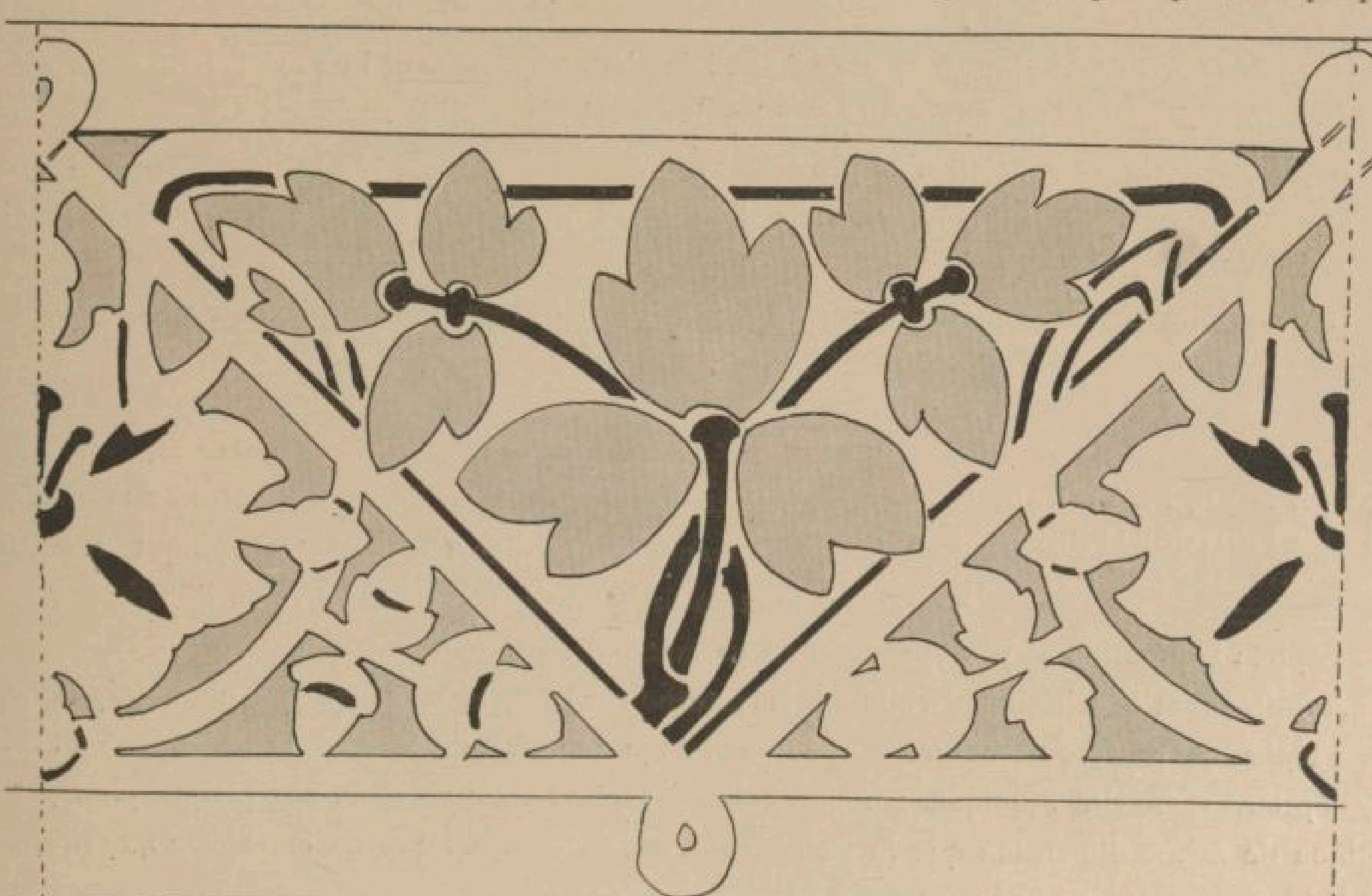
LA PHOTOCÉRAMIQUE

L'obtention d'une porcelaine vitrifiée, inaltérable, imitant les émaux, n'est ni plus difficile ni plus coûteuse que la réalisation d'une photographie ordinaire, du moins si l'on veut avoir recours à la méthode spéciale que nous indiquons sous ce titre.

La photocéramique, qui seule emploie des matières indestructibles, permet l'exécution, chez soi, de toutes les opérations y compris celle de la cuisson ; elle s'adapte à la bijouterie (portraits exécutés sur médaillons, broches, boutons, breloques, montres, etc.); son application est donc originale d'autant que, peintes à l'aide de couleurs *photocéramiques*, les photographies peuvent aisément encore varier leur aspect et toucher à l'œuvre d'art.

Sans nous étendre longuement sur ce procédé dont la spécialité est connue sous ce titre dans le commerce artistique, nous dirons seulement en quoi il consiste.

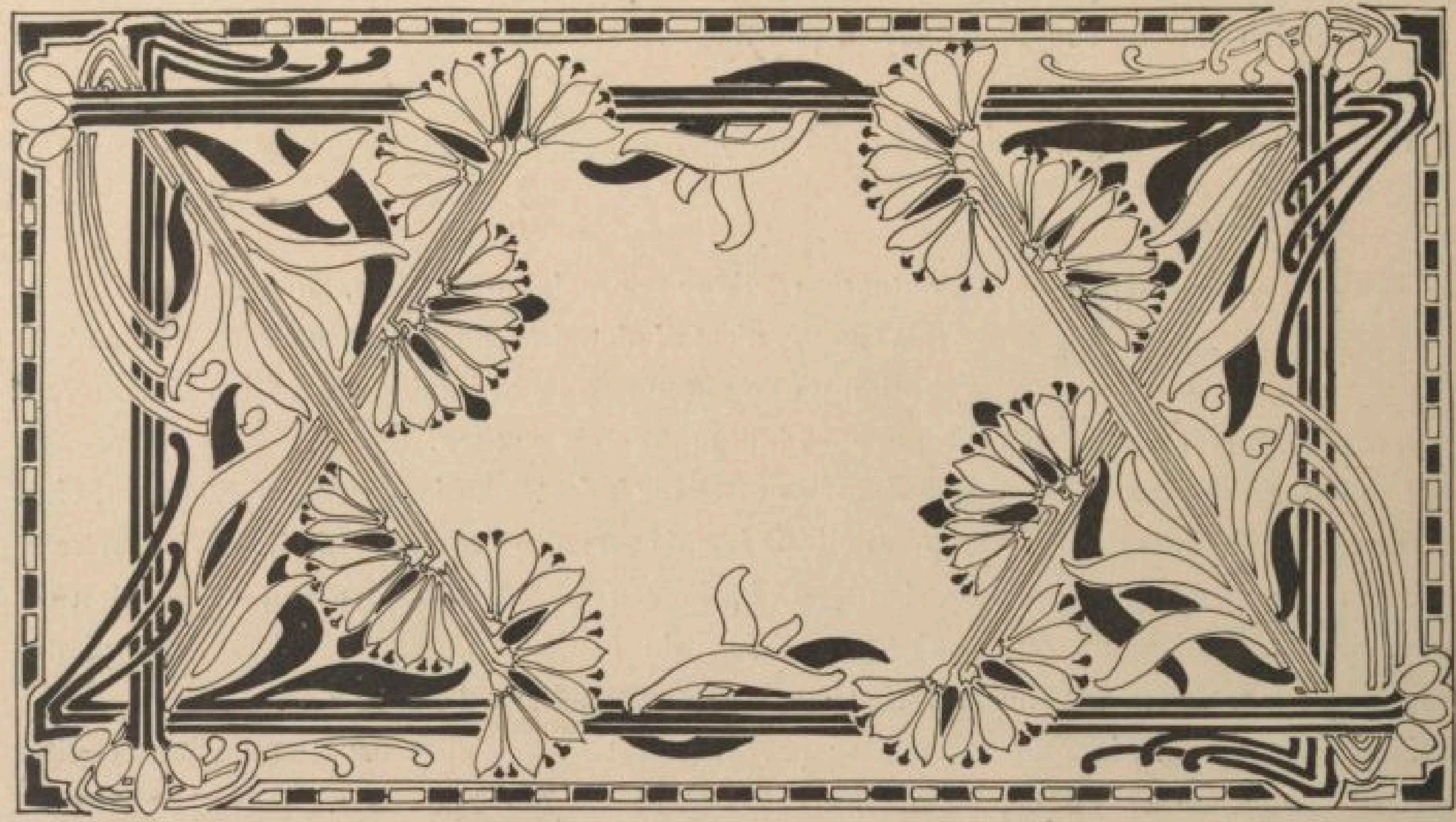
L'épreuve à reproduire doit être positive ; on la rend transparente, après quoi, une plaque



Pl. 62. — MOTIF POUR MARQUETERIE, POCHOIR, ÉTAIN, PEINTURE SUR ÉTOFFES

(*D'après Rioux.*)

opale (matière imitant parfaitement la porcelaine et coûtant quatre fois moins cher) ayant été sensibilisée au collodion, on reproduit par insolation l'image de l'épreuve qui demeure fixée ensuite sur son subjectile.



Pl. 63. — MOTIF POUR ART DU CUIR, ÉTAIN, MARQUETERIE, ETC.

(*D'après Lambert.*)

On poudre enfin cette image avec de l'émail de photocéramique et l'on fait cuire.

Aussitôt cuite la plaque opale est prête à peindre, si on le désire.

Répétons-le, la suggestion d'un procédé, ne fût-ce même que par citation, sourit à notre programme d'enseignement général, mais l'on saisit qu'il faille nous borner pour ne point sortir de notre cadre.

Nous terminerons ce chapitre, par une expression artistique, non négligeable encore, de la photographie.

UN MODE DE VITRAIL PHOTOGRAPHIQUE

Le procédé est des plus simples, il permet d'utiliser spirituellement la transparence d'un cliché photographique. Il s'agit seulement de tirer une épreuve sur verre au lieu de la tirer sur papier; l'opération se pratique dans un cabinet noir.

Aussitôt dans le cabinet noir, allumer la lanterne rouge et prendre la plaque photographique, bien sèche, qui représente naturellement une image négative, l'insérer dans un châssis à tirer les épreuves, ensuite appliquer sur ce cliché, *gélatine contre gélatine*, une plaque photographique de même dimension que la précédente, mais vierge cette fois, c'est-à-dire n'ayant pas vu le jour, ne portant pas d'image par conséquent.

Après quoi, le châssis ayant été fermé, vous ôterez le verre de la lanterne rouge, et durant *une seconde au plus*, vous exposerez les deux plaques juxtaposées à la lumière.

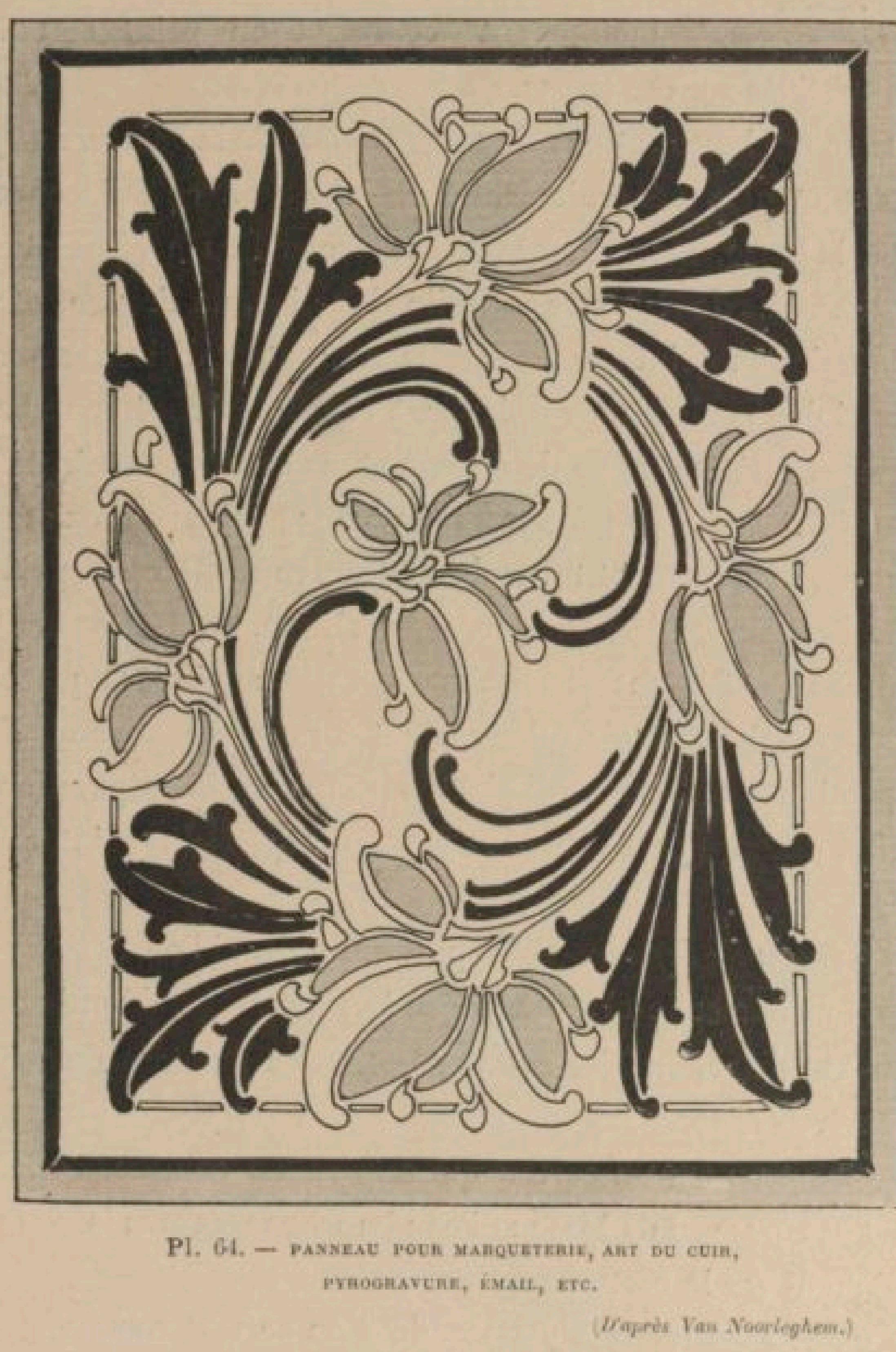
Enfin, remettre le verre de la lanterne rouge et développer la plaque vierge comme une plaque ordinaire impressionnée, au sortir de l'appareil photographique.

Vous observerez alors, au cours de ce développement, que l'image négative sur le cliché n° 1 s'est reportée au contraire en positif sur le cliché que vous développez présentement, ou cliché n° 2.

C'est-à-dire que ce cliché n° 2 vous donnera une image très lisible et non inverse, en un mot vous aurez reproduit sur verre une image, au lieu de l'avoir reproduite sur papier.

Dernière opération : montage du cliché-vitrail. Prendre le cliché n° 2, ou positif, ou mieux l'épreuve sur verre que nous venons de tirer à l'instant, et appliquer contre sa surface gélatinée, bien sèche, une plaque de verre dépoli de même dimension ; finalement, pour réunir ces deux plaques ensemble, coller des bandelettes de papier noir sur chacun de leurs côtés.

Il ne reste plus qu'à fixer ce vitrail photographique à notre fenêtre, pour jouir d'une transparence délicate et originale que l'on peut encore rehausser de couleurs d'après les moyens que nous venons de voir.



Pl. 64. — PANNEAU POUR MARQUETERIE, ART DU CUIR, PYROGRAVURE, ÉMAIL, ETC.

(*D'après Van Noorleghem.*)

CHAPITRE XXI

La peinture sur étoffes. — Un mode de gravure-émail facile. Recettes diverses.

LA PEINTURE SUR ÉTOFFES

Nous avons dit précédemment la manière d'impressionner les tissus au moyen de la photographie, nous allons dire maintenant comment on peint soit le dessin, soit la photographie qui ont été fixés sur ces tissus.

Déjà le lecteur a reçu quelques notions de ce genre lors de la *peinture au pochoir* ; mais nous allons revenir davantage et plus généralement à cet objet, en ce qui concerne les velours, le satin, la soie, la peau, la gaze, etc., réservant en dernier lieu à la peinture en imitation de tapisserie le soin des conseils de peinture sur toile Gobelins, de France, etc.

D'une manière générale, on peint sur les étoffes avec autant d'aisance que sur papier et toile à peindre ; reste le souci des couleurs à employer, à cause de l'auréole redoutable produite par l'huile qu'elles renferment. Hâtons-nous de dire que tous ces inconvénients seront évités grâce à la *Stofféine Wood* ou bien à la *Mixtion Jip*, mélangées aux couleurs. Il existe même des couleurs spéciales dites *mates* qui suppriment toute hésitation en matière de peinture sur étoffes, en apportant au surplus leur charme de fresque, non brillant, au décor, nous n'insisterons donc point sur l'embarras du choix, d'autant que si, au surplus, l'on peint à l'aquarelle ou à la gouache, il n'y a point de préoccupation à avoir relativement à l'auréole susdite. Nous parlerons l'une après l'autre de ces pratiques seulement distinctes parfois en la préparation des tissus qu'elles réclament, et de l'effet obtenu grâce à elle, car le moyen de peinture (mélanges) est le même naturellement.

Préparation de la peau et de la soie. — Le plus souvent, si l'on désire peindre un éventail sur peau ou sur soie, on achète celle-ci toute préparée, c'est-à-dire dégraissée et passée à l'alun ; mais il importe cependant de renouveler cette opération au moment de peindre, pour faciliter l'adhérence des couleurs.

On tend d'abord cette peau sur un carton qui servira de soutien, en la mouillant au verso du côté à peindre, à l'eau pure, puis lorsque l'eau imprègne un peu la peau, on l'éponge et on la retourne en l'appliquant sur le carton-soutien.

Ensuite, avec un chiffon blanc, très propre, dont on se sert comme sous-main, on appuie bien à plat sur toute l'étendue de la peau, de manière à chasser l'eau et à étendre parfaitement la peau contre le carton-soutien.

Dernière opération : soulever les bords de la peau et les couvrir d'un trait de colle *très forte* (seccotine, colle anglaise) et enfin, à l'aide du sous-main, accentuer cette dernière adhérence.

Pour dégraisser ensuite la peau, on passe sur la surface de celle-ci une éponge fine imbibée soit de vinaigre, soit d'alcool, soit d'alcali mouillé d'eau, ou à l'aide de ponce en poudre impalpable frottée au bout du doigt.

Voici maintenant comment on tend et prépare la soie, le tulle, etc., lorsqu'il s'agit d'un éventail encore, car ce n'est que dans ce cas spécial que nous prendrons les précautions suivantes qui seraient à la rigueur, du moins quant à la préparation du tissu, inutiles.

On tend la soie, le tulle, la gaze, etc., sur une table, châssis ou planche, au moyen de petits clous (semences) ou avec des punaises, avec plus ou moins d'énergie selon la résistance du tissu employé ; ensuite, au pinceau, on étend sur le tissu une solution d'alun à 25 p. 100 ou une couche de *Fixatif Vibert.*

Laisser sécher ensuite, et si l'étoffe gode la repasser à chaud, à l'envers, entre deux linges. Enfin, étendre à nouveau l'étoffe sur une feuille de carton résistant ou sur une planche de bois recouverte de papier blanc, s'il s'agit de tulle ou de toute autre étoffe transparente.

On tend le tissu en commençant par épingler des punaises sur le milieu, de manière à tirer en haut et en bas également, et l'on termine par les côtés. Pour tracer la forme de l'éventail, on n'aura qu'à se procurer une forme ou calibre dont on décalquera légèrement la silhouette sur le tissu.

On peindra sur peau en manière de *miniature* (voir ce mot) c'est-à-dire avec un précieux, un fini, permis par la matière résistante, tandis que la soie, le satin, le velours, la panne, etc. (tissus non transparents) seront plutôt traités *à la peinture à l'huile* et *à la gouache* (voir ces mots), et que la gaze, le tulle, etc. (tissus transparents et fragiles) se peindront de préférence *à l'aquarelle* (voir ce mot) rehaussée seulement çà et là de gouache ou bien à la peinture à l'huile très diluée, sans presque d'empâtement. Enfin, lorsqu'on se sert de gouache, avoir soin de remplacer par quelques gouttes d'eau pure la mixture qui surnage sur cette couleur. L'or et le bronze s'emploient comme les couleurs ordinaires, délayés à l'eau gommée ou avec du *fixatif à bronzer*. Quand la couleur glisse sur le tissu, c'est-à-dire prend mal, mêler à cette couleur quelques gouttes de *fiel de bœuf*. L'opération du décalque se pratique contre le tissu de la même manière que sur papier ; pour la peinture sur velours, panne, peluche, point de préparation préalable, mais, à propos de ces derniers subjectiles, voici quelques conseils particuliers qui les concernent. Peindre dans le sens du tissu, non à rebrousse-poil, n'empâter que les lumières du décor et exprimer les ombres, le plus possible avec le fond du tissu lui-même lorsque ce tissu est sombre naturellement, car s'il était clair ce fond serait réservé comme *lumière*, c'est-à-dire que l'effet serait à rebours.

On efface les erreurs de peinture avant que la pâte ne sèche, avec de l'essence de térébenthine. Effleurer à peine avec la couleur le tissu blanc, le glacer seulement, n'employer des épaisseurs que sur tissus de couleur, se servir de brosses rondes de préférence, passer un peigne légèrement sur le tissu si l'empâtement est trop massif. Si l'on se sert de couleurs à l'huile, car ici l'on peut aussi bien peindre à la gouache et même à l'aquarelle si le velours est clair, on évitera les auréoles grasses dont nous parlions précédemment en additionnant les couleurs des pro-



Pl. 65. — MOTIF POUR BOIS SCULPTÉ, MÉTAL AJOURÉ, PYROGRAVURE, ETC.
(*D'après Décorchemont.*)

duits spéciaux que nous citâmes, et si nous employons des couleurs mates, cette auréole disparaîtra rapidement d'elle-même.

Se servir de ces dernières couleurs autant que possible telles qu'elles sortent du tube, lorsque l'on peint sur velours, panne, peluche, satin (tissus non transparents et solides); pour les autres cas, les diluer dans de l'essence de pétrole, extrêmement volatile.

En résumé, nous savons que les patines de cuir déjà vues et les teintures pour imitation de tapisserie que nous verrons plus tard, remplaceront parfaitement, en certains cas, les couleurs à l'aquarelle, de même le pastel fixé donne de fort agréables résultats sur étoffes. Quant à la technique proprement dite des couleurs, des pinceaux, etc. nous la traiterons particulièrement lorsque nous parlerons de la peinture à l'huile et à l'aquarelle, du lavis, etc. On comprendra que pour ne point nous répéter fastidieusement, nous dûmes échelonner notre enseignement par phases d'expression, et, bien que l'ensemble de ces

matières d'art soit inséparable d'un *tout*, ce n'est qu'à travers un faisceau de détails que ce *tout* peut être résumé dans l'esprit du lecteur.

UN MODE DE GRAVURE-ÉMAIL FACILE

Avant de terminer ce chapitre, enseignons au lecteur une combinaison décorative originale due à l'action incisive de l'eau-forte et à la malléabilité favorable, soit des couleurs à l'encaustique (dont il est parlé plus loin), soit des vulgaires cires dites à cacheter.

Il s'agit en somme de tirer parti du creux réalisé dans le métal par l'acide nitrique ou azotique, creux que nous garnirons de couleurs fusibles, à la manière d'émaux ou de pierres précieuses.

On saisit la destination variée de ce mode décoratif : boucles de ceinture, coins de cadres, supports, etc. Nous allons maintenant indiquer la manière générale de procéder.

En dehors du *vernis au pinceau* employé pour la gravure à l'eau-forte, le matériel pour ce genre d'opération se résume en une lime ronde et une lime carrée.

Mais mettons-nous à l'œuvre. Procurons-nous d'abord une feuille de métal de quelque épaisseur, 2 millimètres environ, nous couperons un morceau selon le format de ce que nous désirons décorer.

Il s'agit, en l'occurrence, d'une boucle de ceinture. Le métal à choisir sera du cuivre de préférence au zinc, par exemple ; ce dernier, sensible davantage à l'action de l'acide chlorhydrique, est long à mordre avec l'acide nitrique, tandis que le cuivre, métal de plus de beauté au surplus, est très sensible à l'action de l'eau-forte. Ainsi donc, le morceau de cuivre a été découpé dans la forme d'un dessin préalablement arrêté. Ce dessin sera simple et comportera naturellement des parties destinées à recevoir des émaux, des pierres même... Notre morceau de cuivre étant donc placé bien à plat sur une table, enduisons-le maintenant d'une couche épaisse de vernis au pinceau que nous laisserons sécher parfaitement. Puis, nous décalquerons ce dessin sur le vernis bien sec, comme il a été dit pour l'eau-forte.

Ceci fait, à l'aide d'une pointe à graver, nous enlèverons le vernis sur la plaque, de manière à découvrir le poli de celle-ci, en insistant par des hachures jusqu'à ce que le vernis soit entièrement enlevé dans les parties (ovales, ronds, losanges, etc.) où nous devons incruster des émaux ou des pierres. Plus on désire de creux, plus on appuie avec la pointe pour découvrir le cuivre.

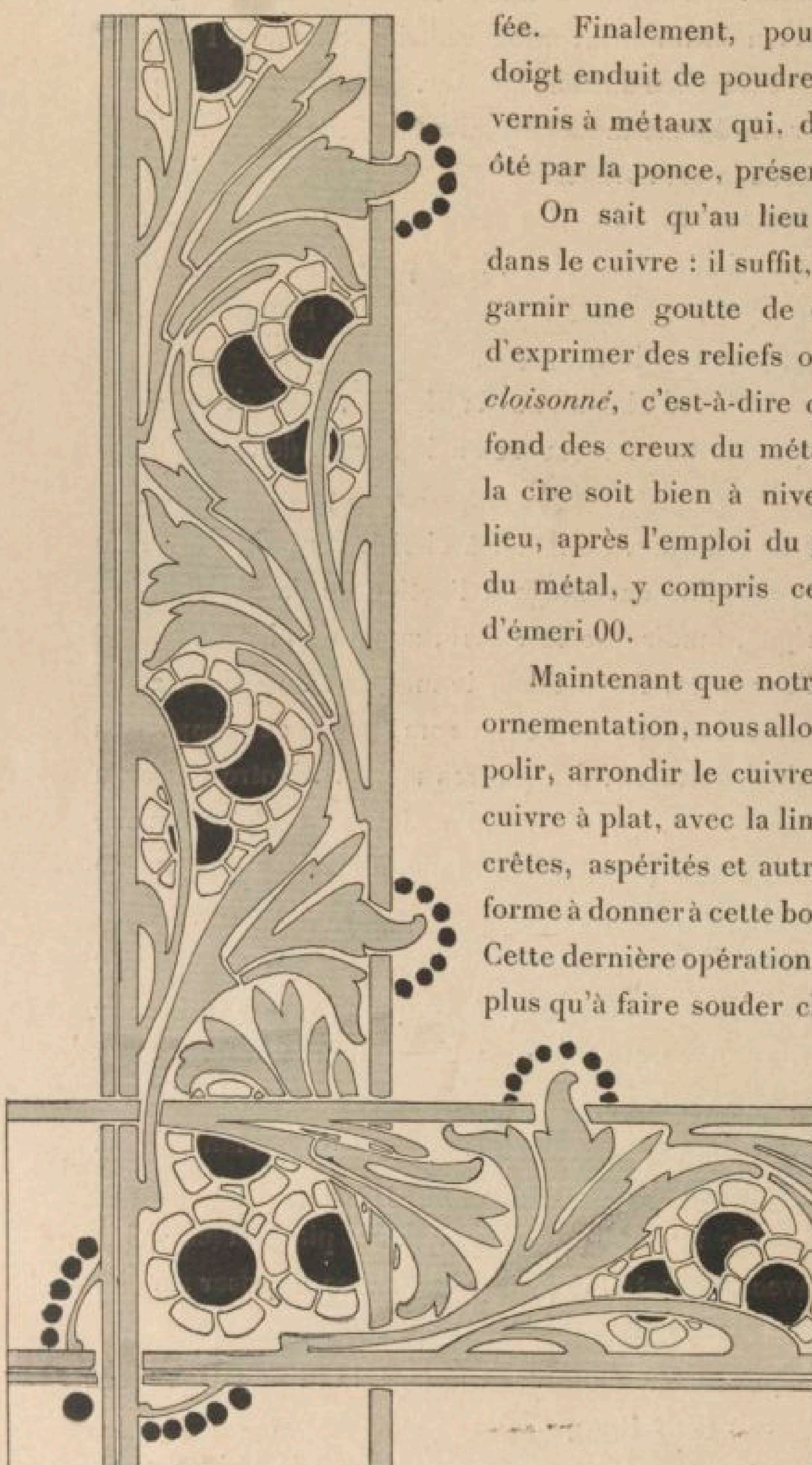
Lorsque le dessin sera terminé, c'est-à-dire lorsque ce dessin apparaîtra brillant, de la couleur du cuivre enfin, sur le vernis, on procédera à l'opération de morsure.

Répétons cette opération : prendre de l'acide nitrique pur au bout d'un pinceau (cet acide pèsera 25 degrés environ, il sera manié avec une extrême prudence), et en déposer sur les endroits du dessin où le cuivre est à nu ; après quoi, laisser mordre l'acide.

Au bout d'un certain temps, un quart d'heure, vingt minutes et plus, selon l'importance de creux que l'on désire, essuyer l'acide et dévernir (voir *Eau-forte*).

Reste maintenant l'addition de couleurs pour garnir les creux visibles sur le cuivre, nous avons nommé les couleurs à l'encaustique ou la cire à cacheter, très suffisante.

Procurons-nous donc de vulgaires bâtons de cire à cacheter, il y en a de toutes couleurs; pour notre exemple de boucle de ceinture, choisissons un bâton de blanc et de bleu. Pour faciliter l'adhérence de ces cires, faisons légèrement chauffer notre plaque de cuivre tenue avec une pince et laissons tomber une larme de cire blanche ici, et là, une larme bleue. Insister sur l'épaisseur de la couche de cire suivant l'importance du relief que l'on désire ; enfin régulariser, arrondir, et modeler la larme ou la couche de cire, à l'aide d'une tige d'acier légèrement chauffée. Finalement, pour polir les reliefs, les frotter avec le doigt enduit de poudre de ponce impalpable, et vernir avec du vernis à métaux qui, de même qu'il rendra à la cire le brillant ôté par la ponce, préservera le cuivre de toute oxydation.



Pl. 66. — MOTIF DE BRODERIE, DE PEINTURE SUR ÉTOFFES, ART DU CUIR, ETC.
(*D'après Décorchemont.*)

On sait qu'au lieu de cire on peut incruster des cabochons dans le cuivre : il suffit, pour cela, de faire couler dans le creux à garnir une goutte de colle forte, seccotine ou autre. Au lieu d'exprimer des reliefs on pourra aussi rendre l'effet charmant du *cloisonné*, c'est-à-dire que, lorsque la cire aura été coulée au fond des creux du métal, on grattera la fleur du métal afin que la cire soit bien à niveau de celui-ci et fasse corps, en dernier lieu, après l'emploi du grattoir, on frottera sur toute la surface du métal, y compris celle où se trouve la cire, avec de la toile d'émeri 00.

Maintenant que notre boucle de ceinture est terminée comme ornementation, nous allons d'abord, avec la lime ronde, échancrer, polir, arrondir le cuivre dans sa silhouette et après, en posant le cuivre à plat, avec la lime plate nous ébarberons, émousserons les crêtes, aspérités et autres sinuosités qui sont exigées enfin par la forme à donner à cette boucle, suivant le dessin préalablement arrêté. Cette dernière opération clôt notre travail artistique et il ne reste plus qu'à faire souder chez un plombier ou quincaillier, au verso de la boucle, le coulant nécessaire pour passer la ceinture et la maintenir. On pourra aussi faire cintrer cette boucle.

Comme adjonction à la pyrogravure, l'emploi de la cire à cacheter et des couleurs à l'encaustique est à retenir, le lecteur variera, grâce à ces rehauts, le charme et l'agrément de ses œuvres; nous reviendrons plus spécialement au reste sur cet objet lorsque nous parlerons du *Bois sculpté* et de la *Sculptolignie*.

Voici maintenant, pour clore ce chapitre, quelques recettes intéressantes, nous les livrons pêle-mêle au lecteur.

Verre dépoli. — Pour dépolir une vitre il suffit de la badigeonner, en dedans, avec un vernis composé de 30 parties de sandaraque, 30 parties de mastic et 500 parties d'éther.



Pl. 67. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.
(*D'après Boutet de Monvel.*)

Bronzage du zinc. — Mélanger intimement les substances ci-dessous :

Sel ammoniac.	30 grammes.	Vinaigre	1 litre.
Oxalate de potasse.	10 —		

Appliquer à plusieurs reprises ce mélange sur l'objet en zinc jusqu'à obtenir la teinte désirée, après quoi, rincer à l'eau et laisser sécher.

Fixage du caoutchouc sur le métal et sur le bois. — Faire dissoudre 1 parti e de gomme laque dans 10 parties d'ammoniaque. Cette dissolution, d'abord visqueuse, devient liquide au bout d'un mois et c'est alors qu'on peut l'utiliser.

Pour noircir l'acier. — Faire une pâte composée par portions égales de beurre d'antimoine et d'huile de lin, puis passer, au moyen d'un chiffon, un peu de cette pâte sur l'objet à noircir préalablement chauffé. Enduire ensuite d'une couche de cire à parquet et enfin vernir à la gomme laque.

Pour rendre aux étoffes leur glacé disparu. — Le glacé des étoffes disparaît lorsqu'elles ont été mouillées. Pour réparer le dommage, les mouiller à nouveau et les repasser à chaud.

Nettoyage des bijoux en acier. — Les plonger dans l'eau bouillante pendant une heure environ; après quoi, les essuyer soigneusement avec une peau.

Pour vieillir les bijoux d'argent. — Plonger le bijou dans un bain sulfureux jusqu'à ce qu'il devienne bien noir. Ensuite, ainsi recouvert de sulfure d'argent, le brosser fortement jusqu'à ce que cet enduit disparaisse sur les bosses du bijou et ne reste que dans les creux.

Vernis pour le cuivre :

Alcool méthylique.	2 parties.	Essence de térébenthine.	1 partie.
Sulfure de carbone.	1 partie.	Copal.	4 parties.
Benzine	1 —		

Appliquer plusieurs couches.

Cette glane de conseils sera continuée d'autant qu'ils s'adaptent, fort heureusement pour l'ingéniosité et la commodité du lecteur, à tort et à travers.



Pl. 68. — MOTIF POUR MARQUETERIE, PYROGRAVURE, ART DU CUIR, ETC.

(*D'après Policard.*)

Impr. J. Dumoulin, à Paris.

Le Gérant : MAX DELAGRAVE.

CHAPITRE XXII

La peinture sur porcelaine et sur faïence. — La gouache vitrifiable. — Les crayons-pastels vitrifiables.

LA PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAÏENCE

L'historique de la *Peinture sur porcelaine* et les historiques en général importent peu au lecteur, d'autant que ses aspirations se bornent, ici, non à une curiosité rétrospective, mais à une immédiate initiation pratique et simple ; nous renoncerons donc, dorénavant, à célébrer le passé.

De même, nous cesserons de conseiller des modèles spéciaux ou soi-disant « appropriés », puisque déjà notre propre travail est émaillé de fort jolis motifs où l'on puisera avantageusement, et qu'au surplus les documents particulièrement adaptés fourmillent. Nous aborderons donc immédiatement notre sujet.

Bien que la peinture sur porcelaine souffre à notre époque des rigueurs de la mode, nous ne devons point nous laisser influencer par cet ostracisme, fort justifié ou fort injuste, tour à tour, suivant l'art qui présida à l'exécution de la pratique que nous allons dire.

On peint sur porcelaine et aussi sur faïence, et, si l'on cuit au feu ordinaire de moufle, on emploie, pour décorer l'une et l'autre matière, les mêmes couleurs vitrifiables ; autrement, si l'on désirait cuire ou faire cuire à grand feu, il faudrait user de produits différents et modifier parfois même la manière de peindre.

Nous conseillons au débutant de cuire ou de faire cuire tout d'abord au feu ordinaire, le grand feu ne l'attirera que plus tard ; de même qu'il appréciera, par la suite, les modes d'exécution qui se nuancent suivant les pâtes de porcelaine différentes employées : pâte dure, pâte tendre, biscuit.

En réalité, ces nuances dont nous indiquerons en terminant la ténuité, échappent au travail courant de l'amateur et l'on trouvera chez des marchands de couleurs des boîtes garnies parfaitement composées en vue de la peinture sur porcelaine et faïence, qui garantiront le débutant de tout déboire initial, de tout souci inutile, du moindre embarras.

Le mode de peinture sur porcelaine est en somme des plus faciles, il consiste à peindre sur une matière de porcelaine semblable à celle dont on se sert couramment : vulgaire assiette, bol quelconque, cuvette, saladier, etc., et sur des plaques de porcelaine achetées sans décor naturellement. La seule difficulté de peinture réside en ce que certaines des couleurs spéciales

employées changent de tonalité à la cuisson, et qu'il importe, par conséquent, de compter avec ces modifications d'harmonie.

Autre observation : lorsque l'on peint sur faïence, on doit surélever le ton des couleurs employées, car celui-ci tombe un peu en cuisant, tandis que sur porcelaine ce soin est presque inutile.

Donc la préoccupation des couleurs, en tant que qualité, est éludée par l'achat de produits de bonne marque ; reste le choix de la matière sur laquelle on peint. Point d'embarras encore de ce côté, puisque des industriels spéciaux vendent des fournitures adaptées comme qualité à ce genre de travail, en toutes formes, en tous styles, à la pièce ou par service.

Au surplus, une assiette, un bol, etc., sans défauts de cuisson, c'est-à-dire bien lisses, bien tournés, sans craquelures, peuvent être achetés n'importe où.

A quoi bon encore se préoccuper de connaissances spéciales en matière de porcelaine, pâte dure ou pâte tendre, il suffit de savoir, en somme, que la pâte tendre est d'un prix élevé, sa rareté tranche d'autre part toute indécision.

Nous traiterons, pour débuter, de la manière la plus courante, dite peinture sur pâte dure; il est entendu que nous expliquerons dans notre conclusion les quelques nuances et variantes nécessitées par l'emploi, comme subjectiles, des autres pâtes de porcelaine.

DE L'OUTILLAGE

Les couleurs pour la peinture sur porcelaine, aussi nombreuses qu'on le désire, sont en vente sous deux formes : soit en poudre, soit en tube.

En tube (d'un prix légèrement plus élevé) elles sont broyées à l'essence grasse (broyées à l'essence de térébenthine elles durciraient), prêtes à être employées, tandis qu'en poudre il faut procéder soi-même à ce soin, du moins en ce qui concerne l'adjonction d'essence grasse.

D'ailleurs, peu importe le choix de couleur adoptée, l'une et l'autre forme sont bonnes; reste la manière différente de les préparer dont nous parlerons lors de l'exécution.

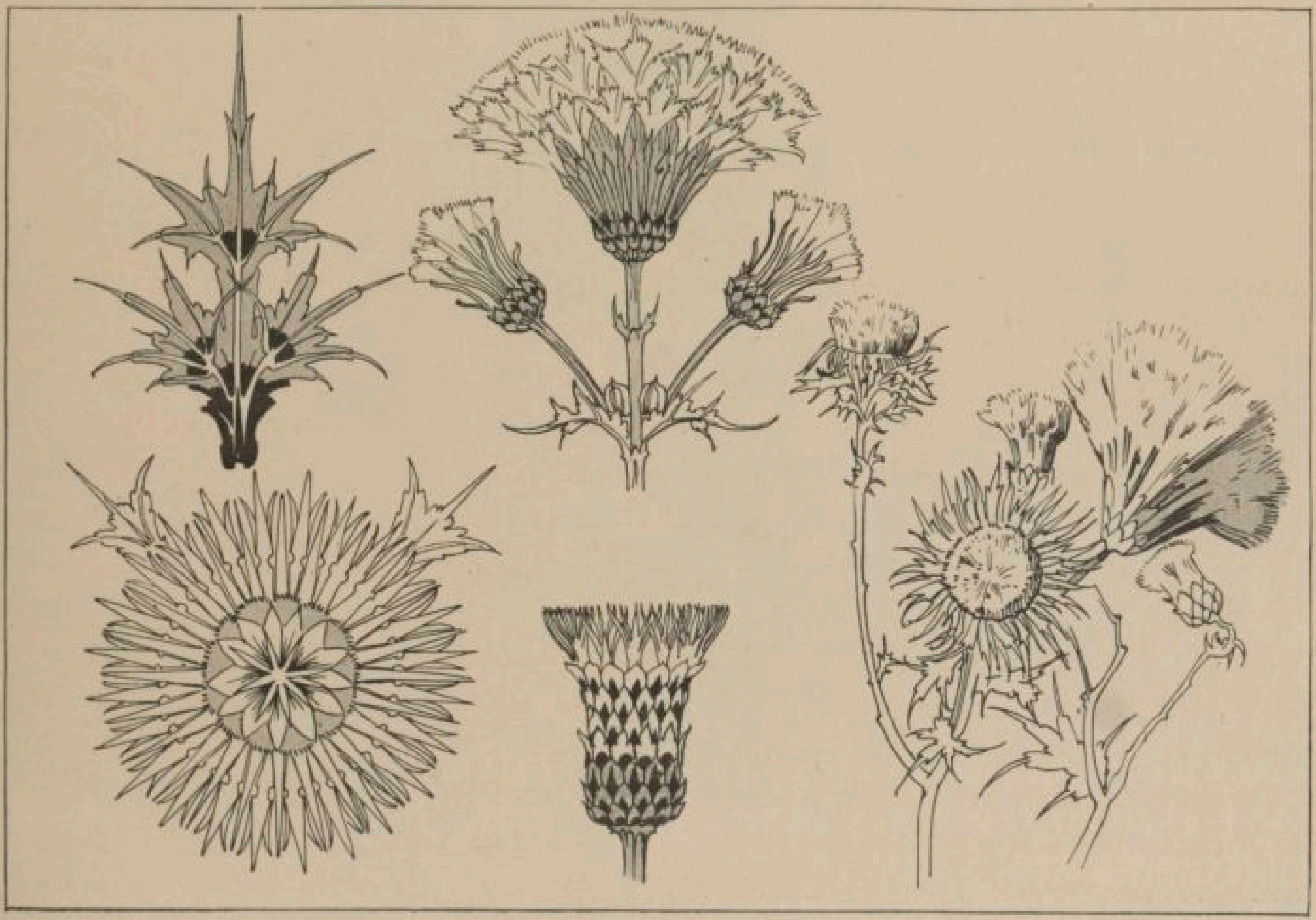
Mais poursuivons l'énumération de l'outillage : une *palette à trous en porcelaine* pour placer les couleurs et des *godets* pour contenir les essences, un *flacon d'essence grasse*, un *flacon d'essence maigre*, un *flacon d'essence de lavande*, une *molette*, une *plaque de verre dépoli* ou une plaque de marbre, quelques *pinceaux gradués*, de préférence en petit-gris avec manche ou non emmanchés, un *grattoir* ou un canif, un *putois ordinaire*, un *putois pied-de-biche* et un *couteau à palette*.

Il existe, au surplus, nous le répétons, des *boîtes garnies* avantageuses qui renferment non seulement l'outillage que nous venons d'énumérer, mais encore d'autres menus accessoires courants que nous signalerons au fur et à mesure du travail.

Le prix de ces boîtes complètes varie entre 18, 23, 35, 40 et 45 francs, suivant l'importance de leur contenu.

Pour en revenir aux couleurs, voici comment elles se délayent : *en poudre* : avec un mélange, par moitié, d'essence de lavande et d'essence de térébenthine ; *en tube* : seulement avec un peu d'essence de lavande.

Une vingtaine de couleurs suffisent et même une douzaine à la rigueur. Placer les couleurs en tube à l'abri de la chaleur et broyer, avant l'emploi, les couleurs en poudre si celles-ci ne sont pas *surbroyées*. Surtout les garder de la *poussière*, en les recouvrant avec un verre ordinaire par



Pl. 69. — STYLISATION DE LA FLEUR (CHARDON), CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(D'après Mlle Marguerite Mercier.)

exemple. Au cas où la couleur en tube serait un peu sèche, favoriser sa sortie du tube en débouchant l'entrée de celui-ci avec une grosse épingle.

Broyage des couleurs en poudre (opération sinon indispensable, toujours prudente et inoffensive). — Étendre sur la plaque de verre dépoli ou de marbre une pincée de poudre humectée d'une goutte d'essence grasse, triturer ensuite avec le couteau à palette et écraser par frottement le mélange avec la molette.

Avant de quitter les couleurs, nous citerons celles qui se modifient à la cuisson, nous savons qu'en dehors des suivantes, l'altération des autres est presque insignifiante.

Couleurs variant à la cuisson : l'ocre, la laque carminée, le carmin tendre et le carmin très foncé, les bleus, les verts et les jaunes encore, devenant plus intenses.

On devra toujours se tenir au-dessous du ton qu'on désire obtenir avec ces couleurs.

Naturellement, la valeur sombre de ces couleurs augmente selon le nombre des couches. Pour saisir exactement l'importance de ces modifications et les prévoir en peignant, c'est-à-dire avant la cuisson, le lecteur consultera avec fruit une assiette dite d'*échantillons* : cette assiette sur laquelle s'étale l'harmonie des principales couleurs *cuites* donnera la note juste des altérations qui se produisent au four. Par la suite l'expérience suppléera à cette préoccupation, ainsi on évitera de disposer par couches trop épaisses le gris tendre, les jaunes clairs, le rouge chair n° 2 et le bleu de ciel, et l'on évitera de mélanger les pourpres, les violets d'or, les carmins avec les violets de fer et les rouges, de même on atténuera avec des gris et des bruns l'éclat violent et criard, après le feu, du pourpre et du violet d'or.

Bref, il importe de se familiariser par soi-même, en dehors de ces quelques données générales, avec les « tours » de la cuisson.

EXÉCUTION: DÉCALQUE

Ainsi donc, votre table est préparée ; la palette sera composée selon les couleurs réclamées par le sujet ; elles seront légèrement fluides, c'est-à-dire, répétons-le, mêlées seulement à de l'essence de lavande si elles sortent d'un tube, et mélangées avec de l'essence grasse et de l'essence de lavande si elles sont en poudre.

Placer chacune des couleurs ainsi humectées, dans les trous de la palette, où elles demeurent fraîches plusieurs jours ; d'ailleurs, si elles séchaient, une goutte d'essence de lavande les vivifierait.

Dans un godet vous verserez au besoin du *fondant général*, qui sert à diluer toutes les couleurs, à la manière de l'eau pour la peinture à l'aquarelle ; à la rigueur, ce soin sera inutile, si vous employez des couleurs en tube, car celles-ci contiennent un dosage parfait de ce fondant avec l'essence grasse.

Le fondant sert particulièrement pour les grandes étendues de peinture, teintes plates et fonds. Mais nous verrons plus loin qu'il existe des couleurs spéciales pour fonds particulièrement propices à cet objet.

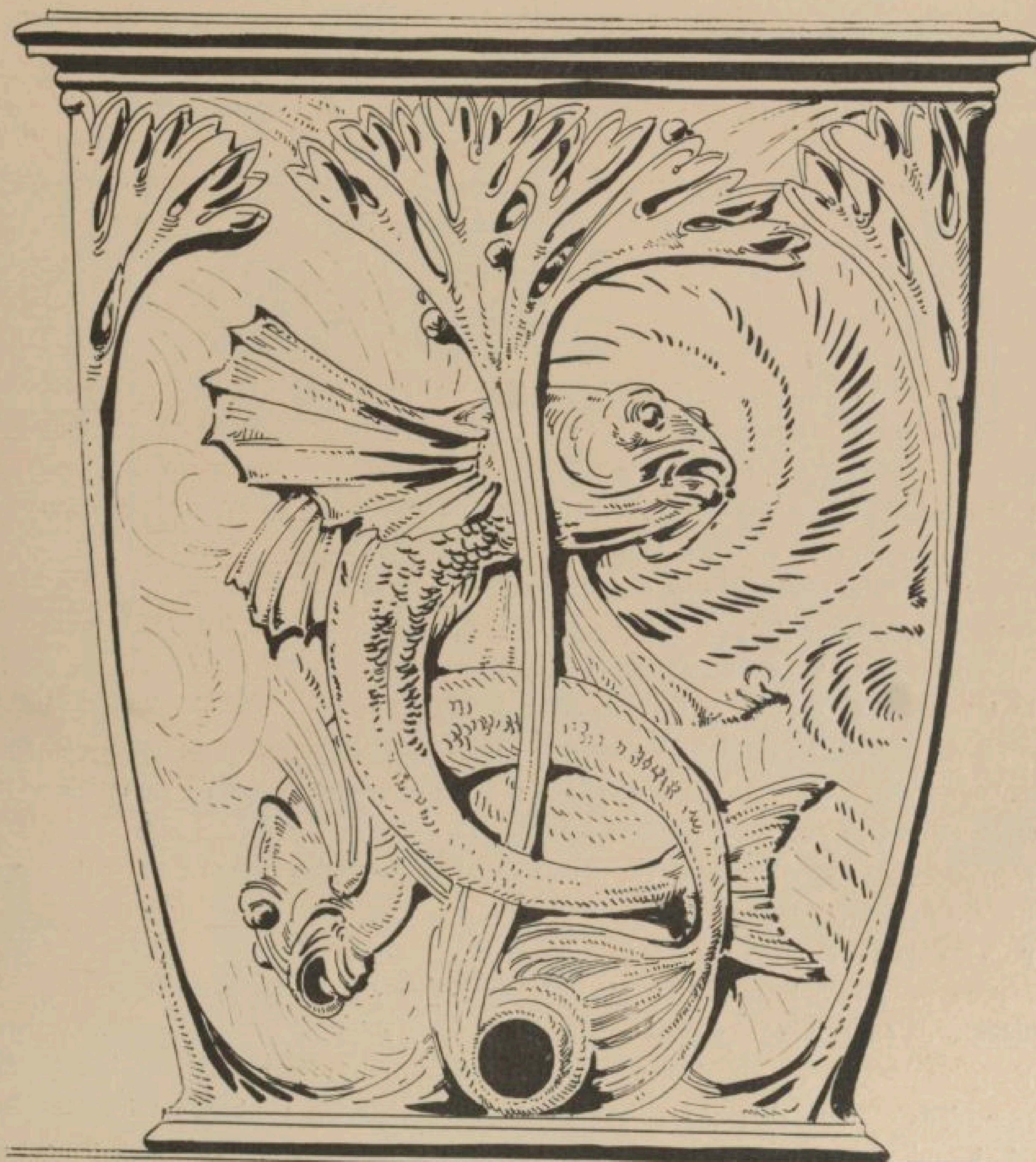
Préparation de l'objet à peindre. — Nous admettrons que vous désirez peindre une assiette, par exemple. Débarrasser cette assiette de ses impuretés avec un chiffon mouillé d'alcool, d'essence de térébenthine ou de lavande ; quelques gouttes suffisent.

Après quoi, frotter la surface de l'assiette avec un autre chiffon imbibé d'un mélange d'essence de térébenthine et d'essence grasse, de manière que cet enduit adhère très légèrement, invisiblement ; il sert à permettre l'impression du calque. Ensuite décalquer le décor choisi, sur l'assiette, selon le mode ordinaire. Entre autres manières : placer sous le papier à calquer une feuille de papier mine de plomb ou de sanguine, et repasser légèrement chacun des traits du calque avec une pointe quelconque.

On fait adhérer le papier à calquer contre la porcelaine, avec des boulettes de cire à modeler.

EXÉCUTION : PEINTURE

Passons maintenant à la peinture de notre assiette. On comprendra que dans cette opération nous ne puissions dépasser les limites d'un conseil général et le lecteur se reportera aux articles relatifs à la *Peinture à l'huile* et *à l'aquarelle* pour plus amples renseignements, car en



Pl. 70. — MOTIF POUR CUIVRE, ÉTAIN REPOUSSÉS, ART DU CUIR, ETC.

(*D'après Décorchemont.*)

somme, hormis certaines modifications des couleurs à la cuisson (les unes baissent de ton, les autres augmentent, quelques-unes même changent complètement de couleur), la méthode du mélange des couleurs, bien que plus prudente, plus raisonnée surtout dans le dosage, dans la gamme, part d'un principe invariable.

Avant de peindre, on doit tout d'abord repasser le trait de son calque avec un pinceau très fin trempé dans la couleur locale de son sujet, c'est-à-dire un ton rose (rouge chair) lorsqu'il s'agit d'un portrait ou d'un nu, et même de fleurs ou de fruits (carmin), un ton bleu s'il s'agit d'une étoffe bleue, rouge pour une étoffe rouge, etc., enfin d'un ton dans les verts ou brun bitume mêlé de noir corbeau, si le décor représente un paysage.

Aussitôt le trait-contour sec (on peut hâter cette dessiccation au moyen de la flamme d'une lampe à esprit-de-vin promenée au verso de l'objet de porcelaine), on essuiera l'assiette avec un chiffon humide d'eau pure, afin de débarrasser celle-ci des maculatures du décalque au crayon.

Peignons maintenant. Deux manières : 1° *en camaïeu*, c'est-à-dire ton sur ton, rose sur rose, vert sur vert, etc.; 2° *en plusieurs couleurs* (polychrome).

Observation générale. — On commencera par appliquer les teintes les plus légères, les plus claires comme ton et comme dilution (plus une couleur est étendue de liquide, essence grasse ou maigre, essence de lavande, fondant, plus la puissance du ton se trouve affaiblie), on termine ensuite la peinture par les tons intenses. Tenir compte de la déperdition générale de la valeur des couleurs après la cuisson, en augmentant d'autant celle-ci avant le feu.

Peindre très rapidement en appuyant fortement le pinceau.

Laisser sécher le premier ton avant d'appliquer le second, si l'on est quelque peu habile ce soin est inutile, pour accentuer le fondu entre les deux couches, au besoin, on *putoisera*, c'est-à-dire qu'avec le *putois ordinaire*, tenu verticalement, à sec, on tapotera sur la couleur pour la fondre. (Le *putois pied-de-biche* sert à putoiser dans certains endroits délicats, il chasse aussi les épaisseurs de couleur et les répartit.)

L'objet que l'on peint, vu de côté, ne doit pas apparaître verni, *mat* bien au contraire. Pour cela, ne pas exagérer l'emploi de l'essence grasse, qui en outre, occasionne à la cuisson, lorsqu'on en abuse, de fâcheux grippages et autres coulages et trous ; l'exagération d'essence de térébenthine, en revanche, est sans inconvénient.

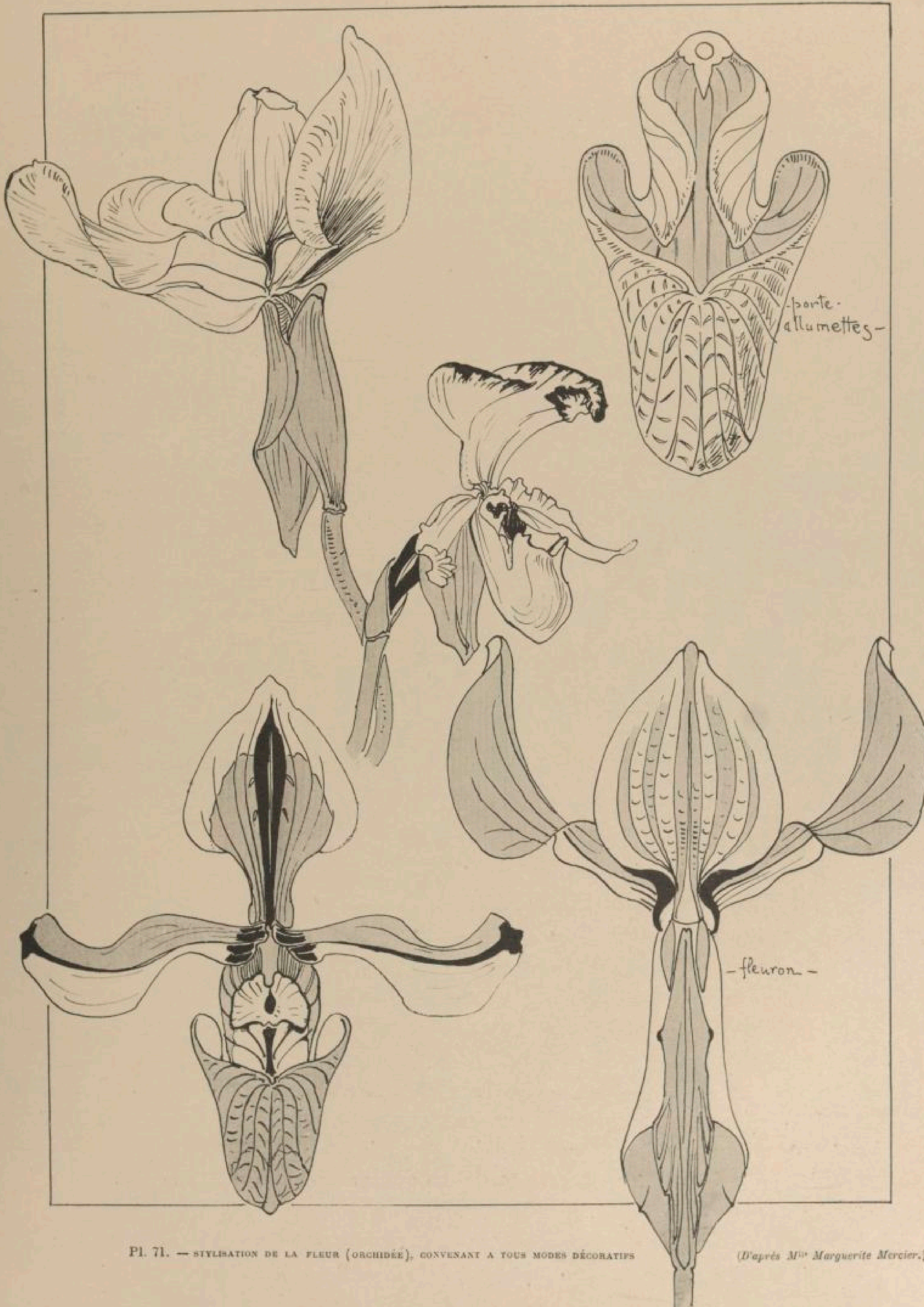
L'épaisseur de la couleur ne devra jamais excéder, même dans ses empâtements, un demi-millimètre environ.

Peindre de préférence les fonds (grande étendue de couleur) non avec les couleurs ordinaires, mais avec des couleurs spéciales dites *pour fonds*. Ces couleurs contiennent une abondance de fondant grâce auquel la porcelaine, après cuisson, apparaît *glacée*.

Ne point donner trop d'épaisseur avec ces couleurs pour fonds, car elles craquèleraient à la cuisson, deux couches sont nécessaires à l'obtention d'un ton sombre, putoiser la première couche jusqu'à obtenir un ton bien lisse; au besoin, lorsque cette couche est parfaitement sèche, ne pas craindre de frotter dessus avec la paume de la main, afin d'obtenir un « poli »; passer ensuite la deuxième couche. Mêler aux couleurs de l'essence grasse et de l'essence de térébenthine, point d'essence de lavande cette fois.

En dehors des couleurs pour fonds, il existe des couleurs spéciales pour reliefs, mais à la rigueur elles sont inutiles.

Nota bene : On obtient les blancs ou lumière en les réservant, de préférence, sur la matière;

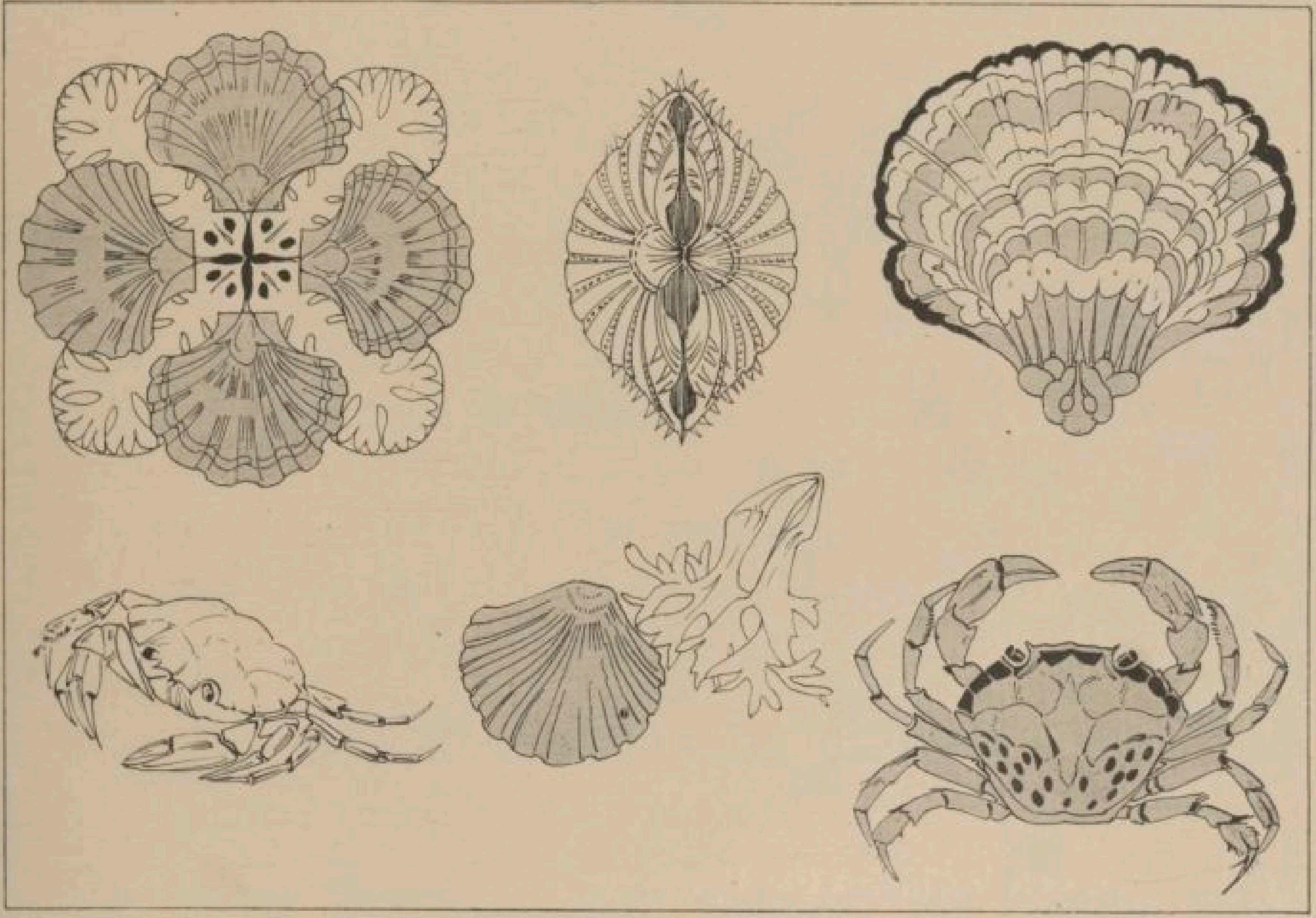


Pl. 71. — STYLISATION DE LA FLEUR (ORCHIDÉE), CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS (D'après Mlle Marguerite Mercier.)

on dégrade les teintes jusqu'au *clair* exprimé par la porcelaine même. (N'appliquer en tout cas le blanc fixe, qui tient lieu parfois de réserve, qu'à la deuxième cuisson.)

Quant aux couleurs, voici celles qui s'accordent entre elles, autrement dites *complémentaires*, le lecteur observera par avance, cette harmonie rationnelle.

Le rouge a pour complément le vert.			L'orangé a pour complément le bleu.		
Le jaune	—	le violet.	Le vert	—	le rouge.
Le bleu	—	l'orangé.	L'indigo	—	l'ocre.
Le violet	—	le jaune citron.	Le noir	—	le blanc.



Pl. 72. — STYLISATION D'UN COQUILLAGE, CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(*D'après Mlle Jeanne Jeandeau.*)

D'ores et déjà, la qualification des couleurs vitrifiables est d'une initiale suggestion :

Bleu azur, Delft, foncé, jaune citron, orangé, rouge capucine, vert mousse, canard, olive, gris tourterelle, café au lait, etc., etc.

GUIDE PRATIQUE POUR L'EMPLOI DES COULEURS

Nous emprunterons au surplus, à M. Ris-Paquot (*Traité pratique de peinture sur faïence et sur porcelaine*), les formules normales de mélanges de couleurs adaptés aux principales représentations.

FIGURE

Pour la figure, le trait se fait en rouge chair très pâle.

Ton général : rouge chair, jaune d'ivoire, mélangés par moitié.

Pour les carnations foncées, ajouter un peu d'ocre.

On réserve les lumières que l'on passe ensuite au jaune d'ivoire très pâle.

Les clairs-obscurs se font en ocre jaune, puis on putoise le tout également.

On renforce ensuite les joues avec du rouge chair très épais à l'aide de la couleur prise avec un putois.

Les ombres se font également au putois, avec du gris composé de violet de fer et de gris tendre.

Les reflets s'obtiennent avec un lavis de vert bleu ou du bleu foncé.

La bouche et les trous de narines se marquent en couleur chair.

CHEVEUX

Cheveux blonds. — Les lumières se font avec du jaune d'ivoire et de l'ocre.

Les ombres avec du brun tempéré par du vert bleu.

Cheveux bruns. — L'ébauche se fait en brun bitume.

Les lumières se réservent en dégradant la teinte.

Les ombres avec du brun bitume et du gris noir.

Cheveux noirs. — L'ébauche en gris noir mélangé de bleu ordinaire.

Les ombres se font en noir et gris noir.

DRAPERIES ET VÊTEMENTS

Draperies. — Les draperies roses s'ombrent avec le bleu ; les jaunes, avec le rose ou le rouge capucine ; les violettes, avec le pourpre et le bleu.

PAYSAGES. — CIELS

Bleu. — Bleu ciel ou bleu ordinaire, avec une pointe de vert chrome.

Ciel avec soleil couchant. — Brun rouge très pâle ou rouge capucine ajouter au besoin un peu de jaune orangé.

Ciel nuageux. — Noir d'iridium très léger.

HORIZON

Même couleur que le ciel, sur laquelle on passe un léger glacis de manganèse.

ARBRES

Ebauche : vert chrome tempéré au besoin par par le bleu ou le jaune.

Lumières : bleu turquoise.

Ombres : brun et vert chrome.

Pour foncer : 2 parties de brun rouge et 1 de bleu foncé.

TERRAINS

Les ocres, le brun rouge et le manganèse servent pour les terrains, on les tempère par les bleus.

MURS ET ROCHERS

Se font avec du noir d'iridium.

FLEURS

Les fleurs s'exécutent dans les couleurs respectives, en employant le moins de mélange possible pour y arriver.

LISTE DE COULEURS SERVANT A OMBRER

Pourpre, ombre les carmins et les roses.

Brun rouge, ombre le rouge capucine.

Noir, ombre le bleu riche, les gris et le pourpre.

Bleu riche, ombre le bitume.

Bitume ou brun, ombre le vert pré.

Manganèse, sert aux mélanges, il fonce les bruns et les rouges

Ocre et brun rouge, se réduisent au feu.

Guider en pareil cas est déconcertant, en somme, le débutant au surplus se contentera de copier les teintes et harmonies conseillées par un modèle en couleurs ; qu'il ne perde point de vue les couleurs complémentaires, s'il improvise, et au surplus voici une théorie ingénieuse de couleurs « qui éloignent et de celles qui rapprochent », cela pour guider le néophyte dans la marche des valeurs.

Premier plan : couleurs très claires, blanc, bleu clair, lilas et rose.

Second plan : pourpre, vert bleu, rouge.

Troisième plan : bleu et vert foncés, sépia, brun.

D'une manière générale, la peinture sur porcelaine sera fraîche de tons, sans jamais tomber dans le noir, chercher des ombres plutôt dans des violets rompus avec une pointe de bitume ou de brun entre autres, demeurer enfin dans une gamme claire. Ne point s'écarter en somme d'une peinture de convention aimable.

CUISSON, DORURE, ETC.

On cuit la peinture sur porcelaine chez soi avec un *moufle* ou *pyro-fixateur*, mais nous conseillons d'avoir recours pour cette opération plutôt délicate, à des cuiseurs spécialistes. Après une première cuisson l'amateur procède, s'il y a lieu, à des retouches, il donne notamment des vigueurs, indique çà et là des reliefs, bouche des trous, il répare enfin les erreurs révélées après le premier feu.

Pour enlever les parties défectueuses comme ton ou comme exécution de peinture après la cuisson, nous ne conseillons pas l'emploi fort dangereux de l'acide fluorhydrique, mais si l'on frotte patiemment avec un bouchon enduit d'émeri impalpable légèrement dilué, l'endroit fâcheux, le résultat est le même.

En cas d'excès dans le grattage, rassortir le ton juste avec de la couleur.

Avant la cuisson, les couleurs s'ôtent sur la porcelaine, soit avec l'extrémité d'un grattoir dans des parties délicates, soit avec un chiffon ou l'extrémité d'un pinceau mouillé d'essence de térébenthine.



Pl. 73. — MOTIF POUR ÉMAIL, PYROGRAVURE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.
(*D'après Chauvet.*)

Pour faire des *enlevés* sur un fond, c'est-à-dire pour mettre à nu la porcelaine afin de peindre, à la place ôtée, des dessins de brocart, des ornements, des fleurs, etc., on se sert soit d'une laque dite *à enlever*, soit d'une couleur de laque à l'huile ordinaire, fortement délayée dans une grande quantité d'essence de lavande ; on peint ensuite en épaisseur sur les parties où l'on veut faire des *enlevés*, et après quelques minutes d'attente, on efface vivement cette application avec un chiffon propre et sec, *du côté de l'intérieur* afin de ne point salir le fond.

Dorure. — On dore la porcelaine avec de l'or liquide spécial, délayé comme les autres couleurs (essence de térébenthine et une goutte d'essence grasse). A la sortie du four on brunit cet or avec un *brunissoir* en agate. Si, sous l'action de ce brunissage ou frottement, l'or s'encrassait, essuyer de temps en temps avec un chiffon trempé dans une eau rendue à peine laiteuse avec du blanc d'Espagne.

On peut alterner l'or bruni et l'or mat, en superposant deux couches d'or, la seconde couche plus mouillée d'essence grasse ne sera appliquée que lorsque la première sera bien sèche. Il ne reste plus maintenant qu'à brunir les parties d'or que l'on désire faire briller, mais cela après cuisson.

Le platine s'applique sur la faïence de même que l'or.

La porcelaine peut être *bruinée* avec caches et peinte au pochoir ; pour bruiner de petites surfaces un vaporisateur-fixateur suffit, pour les grandes étendues l'*aérographe*[1] rendra des services signalés.

Nous ne parlerons point à l'amateur de la *tournette*, instrument qui sert à tracer des *filets* que l'on peut à la rigueur tracer à main levée selon sa patience, son savoir ou son habileté, et nous terminerons notre matière en donnant quelques rapides renseignements sur la peinture sur pâte tendre, sur biscuit, sur faïence, la cuisson au grand feu, etc.

Les couleurs à employer pour la porcelaine et la porcelaine biscuit (non recouverte d'émail), sont les mêmes, elles varient seulement pour la peinture sur pâte tendre.

Quant à la peinture sur faïence feu ordinaire, elle s'exécute avec les couleurs sur porcelaine,

1. Voir p. 79.

hormis certains tons et lorsqu'on la cuit au grand feu, les couleurs comme la facture de peinture se trouvent totalement modifiées.

GOUACHE VITRIFIABLE. CRAYONS-PASTELS VITRIFIABLES

Reste la terre émaillée *sur cru*, la faïence *sous couverte*, mais il faut savoir se borner, d'autant que le lecteur retiendra particulièrement le mode de peinture sur porcelaine sur pâte dure ; pourtant, sans nous arrêter à la terre émaillée *sur cru*, c'est-à-dire recouverte d'émail non cuit, nous dirons que la *gouache vitrifiable* est un genre de peinture *sous couverte* très facile, qui permet des reliefs sur du biscuit de faïence, de même que nous verrons la *barbotine* similaire, mais relevant davantage du modelage.

Nous allons parler maintenant des *pastels vitrifiables*, qui permettent d'exécuter une sorte de dessin de couleurs de la façon la plus aisée, sur porcelaine et sur faïence ; ces pastels mêmes, à l'exception du rose et du pourpre, peuvent être employés sur verre et opale dépolis.

Le dessin au pastel vitrifiable se cuit à la manière de la peinture sur porcelaine.

Voici rapidement expliqué l'emploi des pastels en question, au nombre de dix-huit.

Enduire au pinceau la partie à peindre avec un liquide dit *pastelline*, et laisser sécher environ douze heures ; on peut sécher très vite en soumettant alors la pièce à la chaleur d'une lampe à esprit-de-vin, cela dépend du degré de patience...

On décalque ensuite son dessin selon le mode ordinaire (les marques de mine de plomb disparaissent au feu) et il ne reste plus qu'à employer les pastels vitrifiables.

Les faux traits s'effacent à la mie de pain, et si la pastelline, sous l'effort répété de la mie de pain, venait à s'ôter ou à se maculer fâcheusement, la pastelline étant soluble à l'alcool on enlèverait aisément avec de l'alcool la couche entière ou une partie de cette couche.

Pour éviter que, durant son transfert chez le cuiseur le pastel terminé ne s'efface, on pourra le fixer avec de l'alcool ordinaire incolore avec un fixateur pour le fusain, cette fixation permettra en outre des retouches successives car ces fixations se répéteront sans inconvénient.

Après quoi, faire cuire, et si le premier feu apparaissait incomplet, procéder à une seconde cuisson, après retouches, la porcelaine ayant été préalablement enduite à nouveau de pastelline.

Nota bene : Boucher hermétiquement la pastelline, et ne point appliquer cet enduit lorsqu'on dessinera avec les pastels vitrifiables sur opale et verre dépolis, non plus que sur biscuit de faïence et de porcelaine. Ces derniers subjectiles ne peuvent être fixés à l'alcool.

Le prix des pastels vitrifiables varie entre 30,40, 50,75 centimes et 1 franc et 1 fr. 25 pour le violet d'or et le pourpre. La pastelline coûte 60 centimes ou 1 franc (demi-flacon ou flacon).

Pour terminer, nous donnerons quelques conseils relatifs au nettoyage des pinceaux ayant servi à la peinture sur porcelaine : on les lave dans de l'essence de térébenthine et, pour arrêter la brûlure de l'essence, on les enduit aussitôt après, soit de vaseline ou de graisse ordinaire. Au moment de reprendre le travail, ôter cette graisse en retrempant les pinceaux dans l'essence de térébenthine. Les putois, eux, se nettoient au savon noir et à l'eau tiède.

CHAPITRE XXIII

L'art de l'émail : émail blanc, émail de Limoges, émail à paillons, émaux gravés et putoisés, émaux pour décorer la verrerie. — La barbotine. — La peinture-émail. — L'émaillage athénien. — Le moulage et le modelage. — Procédés au plâtre, au ciment, etc.

Il ne faut pas confondre les applications de la gouache vitrifiable ou de l'émail blanc, qui équivaut à de la gouache vitrifiable blanche, avec l'émail de Limoges appliqué, lui, sur *émail* sombre, faisant ainsi l'effet d'un *bas-relief*.

L'*Art de l'émail* n'est en somme seulement solidaire de la peinture sur porcelaine que par le mode final de cuisson ; il ressemble plutôt, comme genre, à la miniature.

L'art de l'émail est plus intime, plus délicat : il s'applique aussi à des objets plus menus, il concerne plutôt enfin la joaillerie.

Il n'y a que quatre sortes d'émaux à la portée de l'amateur : ce sont les *émaux blancs*, les *émaux de Limoges*, les *émaux à paillons*, les *émaux gravés et putoisés*. Nous dirons au surplus, en terminant, quelques mots d'une sorte d'émail translucide sur verre, de manipulation pratique et simple.

ÉMAIL BLANC : OUTILLAGE ET EXÉCUTION

Les plaques sur lesquelles on peint, dans l'art qui nous occupe, se vendent toutes préparées et en tous formats et formes. Lorsqu'elles sont revêtues d'un émail blanc elles se réclameront du décor polychrome et lorsqu'elles seront sombres, au contraire, soit bistres, soit noires, soit bleues, on les réservera au genre dit émail de Limoges.

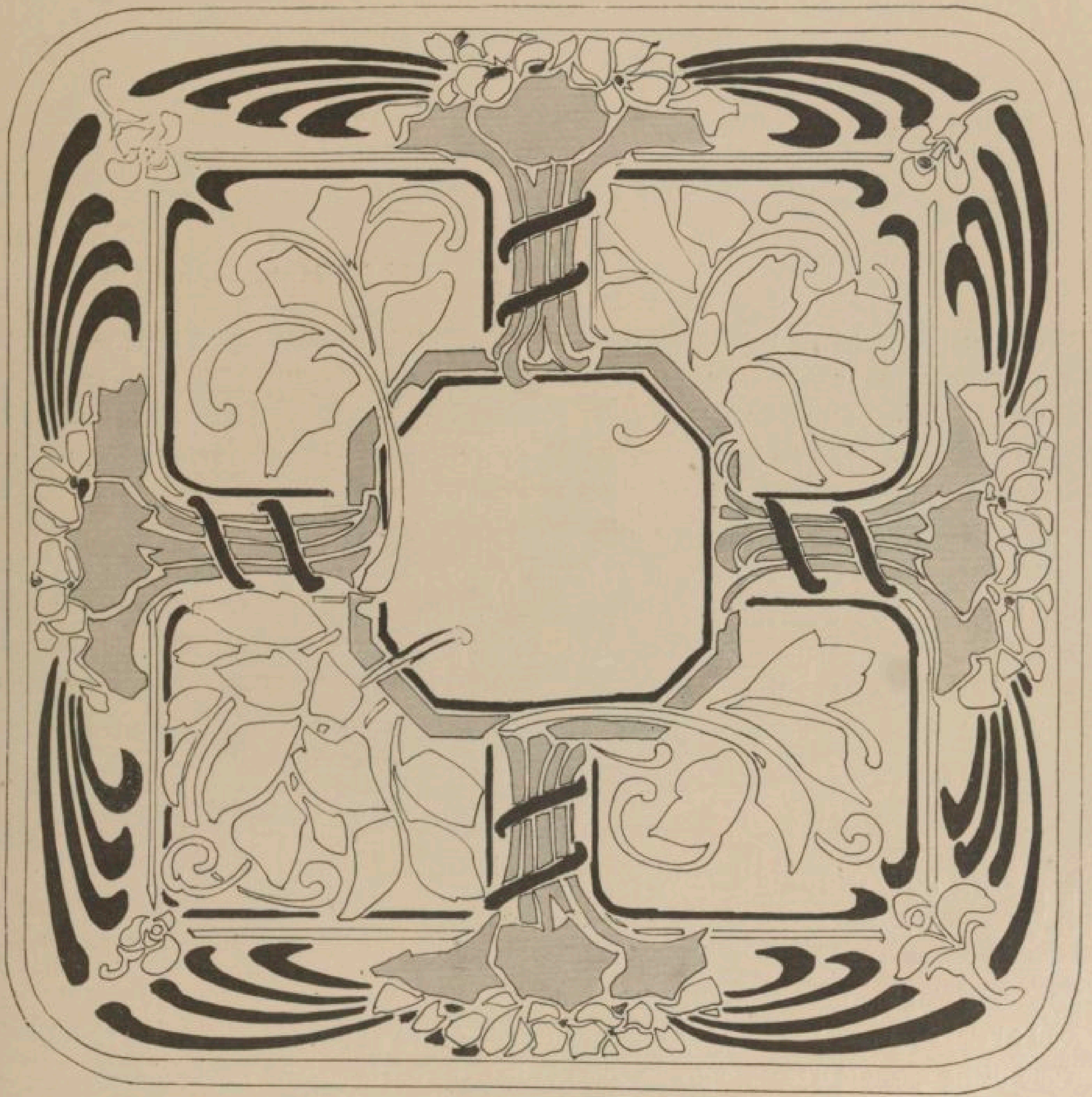
Car il s'agit de détacher le décor soit comme dans le premier cas en *couleur* sur fond blanc, tandis que dans le second cas c'est le contraire, soit détacher le décor en couleur claire sur fond sombre.

Ainsi donc, vous êtes en possession d'une plaque en émail, il s'agit tout d'abord de la nettoyer ; pour ce soin, l'essuyer simplement avec un linge mouillé d'alcool ; après quoi, pour permettre de décalquer sur la surface lisse de la plaque, passer dessus un chiffon très propre humecté d'essence de térébenthine à laquelle vous mêlerez une goutte d'essence grasse.

Procédez maintenant au décalque du sujet, plutôt avec du papier sanguine que vous interposerez entre le papier à calquer ordinaire, qui porte le dessin, et la plaque. Repassez ensuite tous les traits avec une pointe très fine.

Pour l'opération de peinture, on emploie naturellement des couleurs particulières, susceptibles de changements d'harmonie analogues à ceux que nous avons observés lors de la peinture sur porcelaine.

Ces couleurs se vendent soit en poudre, soit en tube; mêmes observations que les précé-



Pl. 74. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, ART DU CUIR, ÉTAIN, CUIVRE, ETC.

(*D'après Giès.*)

dentes (*Peinture sur porcelaine*) relativement au mode d'emploi et aux avantages et désavantages.

Voici le nom des couleurs principales utilisées pour l'émail : *noir corbeau, noir d'iridium, brun, pourpre, carmin n° 1, bleu d'outremer, bleu d'azur, vert chrome, vert bronze, vert bleu, violet or, gris clair, jaune orangé, jaune jonquille, jaune à mêler.*

Ces couleurs dictent, comme bien on pense, des tonalités plutôt conventionnelles, observation renouvelée encore de la peinture sur porcelaine, et leur gamme est suffisante pour qu'il soit inutile, à la rigueur, de les mélanger entre elles.

Mais poursuivons l'outillage qui ne diffère guère non plus de celui usité pour la peinture sur porcelaine. En dehors de la plaque d'émail et des couleurs spéciales, de quelques *pointes* ou *aiguilles de graveur* et d'une petite *spatule* que l'on fera soi-même, nous retrouvons la palette de porcelaine à trous, la plaque de verre dépolie, la molette et le couteau à palette précédents. N'oublions point encore un canif à lames fines ou un grattoir.

On réalise une spatule parfaite en aplatissant tout simplement l'extrémité d'une aiguille à tricoter, rougie au feu. Cette extrémité est ensuite limée sur ses bords et polie au papier de verre fin.

Mêmes produits liquides aussi pour délayer les couleurs : essence de lavande (ou d'aspic), essence de térébenthine, essence grasse.

Quant à la planche sur laquelle on travaille, elle sera légèrement inclinée et recouverte de drap ou de velours, afin d'empêcher le glissement de la plaque d'émail.

Prendre surtout bien garde à la poussière, comme pour la peinture sur porcelaine, toujours protéger soigneusement les couleurs en conséquence et éviter tout contact avec les doigts dont la chaleur et l'humidité seraient nuisibles. Les pointes ou aiguilles de graveur ainsi que la spatule ne servent que pour l'émail de Limoges.

Mais revenons à la plaque d'émail sur laquelle nous avons décalqué notre sujet et mettons-nous à peindre. Pour cette opération, le lecteur voudra bien se reporter aux conseils de peinture précédents, même pratique des mélanges (si l'on tient à en faire) à de rares nuances d'exception près, que l'expérience seule apprendra.

Pareille cuisson, semblable surprise des tons, moyens de retouche analogues.

ÉMAIL DE LIMOGES

Avec l'émail de Limoges donc, il s'agit de détacher en bas-relief un décor clair sur fond sombre, d'exécuter une *grisaille* enfin ; notre plaque d'émail sera, supposons, bleu foncé et l'émail que nous appliquons est blanc, dit *émail blanc*, il se vend en poudre et on le rend à l'état de crème très liquide en le mouillant d'essence de lavande ou d'aspic, additionnée d'une petite quantité d'essence grasse. Bien le broyer avec la molette sur la plaque de verre dépoli et le triturer ensuite avec le couteau à palette. (Pour obtenir une essence grasse plus favorable au travail présent, il suffira de tenir débouché au soleil ou près du feu un flacon d'essence de térébenthine [essence maigre].)

On dépose l'émail blanc sur la plaque, soit avec des pinceaux de martre longs et fins, soit à l'aide de la spatule, et les aiguilles de graveur servent à diriger l'émail comme dessin et épaisseur.

Quel que soit le mode employé, on applique l'émail par gouttes, la spatule ou le pinceau

sera tenu verticalement et l'on traînera l'émail en commençant par les grandes épaisseurs : plus l'épaisseur diminue, plus on obtient les modelés, de la demi-teinte jusqu'aux ombres qui contiendront à peine d'émail.

Ensuite, avec les aiguilles de graveur on dégrade l'émail selon la couleur des modelés ou épaisseurs ; ce travail doit se faire très rapidement, car les liquides avec lesquels l'émail blanc est trituré sont extrêmement volatils.

On saisit que c'est le fond sombre de la plaque bleue en transparaissant sous la couche plus ou moins épaisse d'émail blanc, qui donne le modèle.

L'idéal, pour l'émail de Limoges, serait d'être exécuté sans retouche, modelé dans la pâte et d'un seul coup ; car aussitôt sec, c'est-à-dire le liquide s'étant évaporé, l'émail ne peut plus être travaillé à l'aiguille qui le rayerait, et l'on doit s'arrêter au résultat donné, en attendant la première cuisson pour retoucher, si l'on ne peut toutefois s'abstenir de ce dernier soin.

Surtout ne point putoiser ni pointiller, ce sont des *masses* ici qu'il importe seulement d'indiquer, et n'entreprendre comme travail que juste ce qui doit être terminé dans la séance.

On peut faire cuire jusqu'à trois fois, mais pas davantage pour la pureté des blancs.

L'émail de Limoges s'accommode fort bien encore d'or appliqué dans les fonds après une première cuisson.

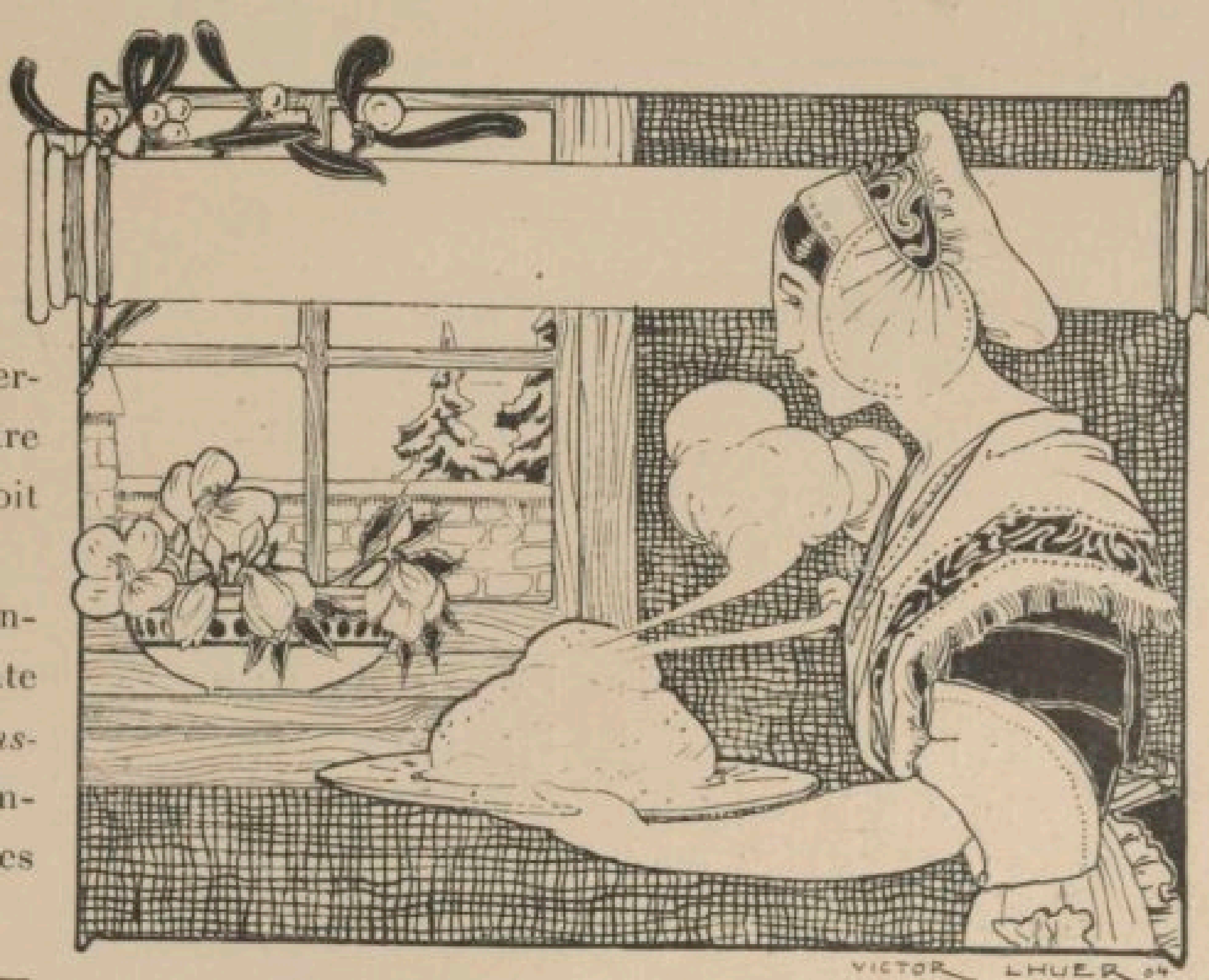
ÉMAIL A PAILLONS

Les *paillons* sont des petits morceaux de métal (or, argent, platine) que l'on recouvre d'émaux translucides. On découpe sur le décalque le métal choisi, à la dimension de la partie à recouvrir, et ensuite ce premier silhouettage est découpé lui-même en paillons que l'on juxtapose et colle sur l'émail de la plaque à la façon d'une mosaïque, avec de la *gomme adragante* diluée à l'eau.

Après, on chasse l'excès de gomme et d'eau, en interposant un papier de soie entre le doigt qui frotte et l'endroit de l'application des paillons.

Reste l'opération de peinture, semblable à la précédente sauf l'emploi ici d'*émaux translucides* : on indique les ombres et on réserve les lumières sur le métal.

Émaux gravés et putoisés. — Les émaux gravés consistent en



Pl. 75. — MOTIF POUR PEINTURE SUR PORCELAINE, ÉMAIL, ETC.

(*D'après V. Lhuer.*)

une application d'or ou de platine au lieu d'émail blanc : même façon de modeler, mais cette fois avec un pinceau seulement et l'or ou le platine sont délayés à l'eau.

On grave ensuite sur le métal ainsi appliqué, avec une pointe de graveur (hachures, croisillons, etc.), selon la manière courante de gravure.

Lorsque le modelé est terminé par cette opération de gravure, on cuit, mais une seule fois. Les émaux putoisés, eux, s'obtiennent en tapotant avec le putois sur la plaque d'émail, de l'or en poudre mêlé d'essence grasse et de térébenthine.

On modèle en appliquant plus ou moins de poudre d'or : une couche épaisse donne la lumière et une couche mince, au fur et à mesure que le fond de la plaque d'émail transparaît, exprime les ombres.

Nous croyons inutile d'insister plus longuement sur la pratique de l'émail dont nous avons indiqué la méthode rationnelle, en contournant la difficulté qui sort de notre objectif.

ÉMAUX POUR DÉCORER LA VERRERIE, BARBOTINE

Nous terminerons cet aperçu mesuré, en indiquant encore au lecteur la ressource charmante et relativement simple des *émaux spéciaux pour décorer la verrerie.*

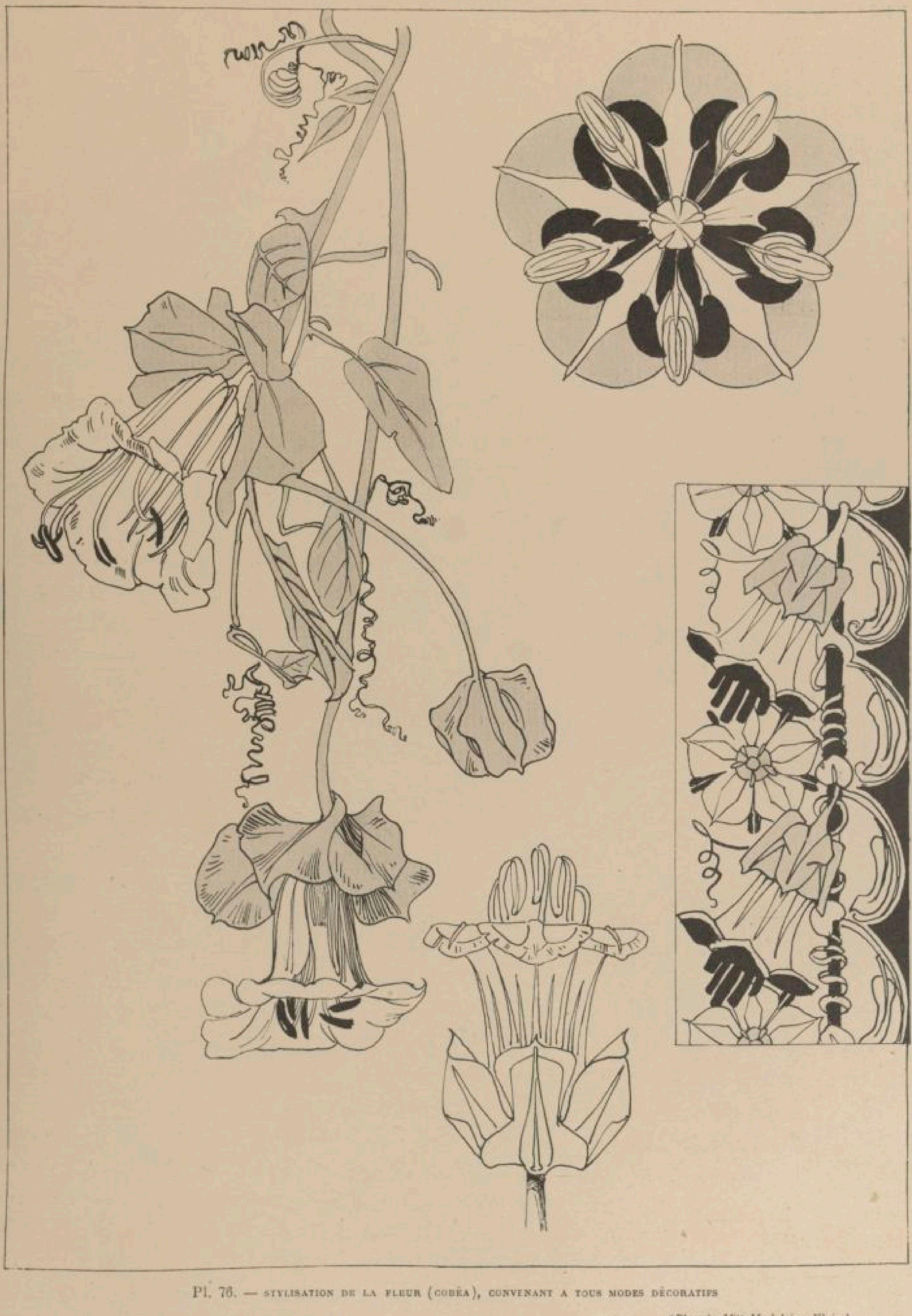
Ces émaux translucides ou opaques, au gré de l'amateur, existent en une gamme suffisamment étendue pour qu'il ne soit point utile de les mélanger entre eux. Leur emploi convient non seulement à la décoration des objets de verrerie courante : coupes, verres, bonbonnières, etc., mais encore parfaitement à la décoration du vitrail.

En attendant que nous parlions de la peinture sur verre *à froid* et avant d'aborder la peinture à l'huile, nous empruntons à Mlle Jeanne Thibaudière la méthode suivante, très pratique pour exécuter des vitraux (réservés à la cuisson); nous ferons connaissance, du même coup, avec la peinture... au vinaigre !

Pour peindre sur verre, on emploie des couleurs vitrifiables, c'est-à-dire susceptibles de pénétrer le verre amolli par la cuisson, de faire corps avec lui et de devenir, ainsi, ineffaçables.

Le dessin, ne pouvant se faire sur le verre, sera fait sur un papier à calquer que l'on collera derrière le verre que l'on désire décorer, et que l'on aura pris soin de choisir *très pur* et *parfaitement propre*. La moindre souillure nécessiterait le recommencement du travail.

Avant de coller le dessin derrière le verre, on fait le « fond » sur lequel on travaillera. Le verre étant placé dans une position *horizontale* on étend dessus, à l'aide d'un gros pinceau, une couche de grisaille délayée dans l'eau et l'on égalise bien la teinte, en l'étendant également sur toutes les parties avec des brosses en crin. On laisse sécher ce fond (en conservant toujours au verre la position horizontale qui le garantit de la poussière); puis, le fond étant bien sec, le dessin collé derrière le verre, et le verre placé de telle façon que la lumière le frappe par derrière et permette de bien distinguer le dessin à travers le fond de grisaille, on commence à peindre en employant l'essence de térébenthine et l'essence de lavande, qui auront l'avantage de ne pas faire couler le fond de grisaille à l'eau. La partie sur laquelle on



Pl. 76. — STYLISATION DE LA FLEUR (COBÉA), CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(D'après M[lle] Madeleine Klein.)

peint devra toujours être mouillée par l'essence de lavande; mais il ne faudra pas remouiller une partie déjà travaillée, car l'essence effacerait les teintes. Le pinceau ne devra aussi contenir que peu d'essence, car, le verre étant placé dans une position presque verticale, l'essence entraînerait la couleur, si le pinceau n'était presque sec.

Les retouches se font toujours après une première cuisson; le dépoli ou les raccords nécessitent aussi, quelquefois, plusieurs cuissons. Aussi, il ne faut pas oublier que chaque cuisson diminue l'intensité des grisailles.

La peinture au vinaigre est également un très bon procédé; elle est d'une application très facile et elle permet d'obtenir plus de détails, de mieux finir le travail.

De même que dans la première méthode, on applique un fond de grisaille, mais d'une intensité au moins aussi grande que le ton le plus foncé du modèle. Ce fond étant bien sec, à l'aide d'une brosse très rude on enlève la grisaille pour obtenir les clairs. Puis on remet les demi-teintes et on dégrade les tons. On enlève la teinte à l'eau pour les parties tout à fait claires, et cette teinte à l'eau fait les demi-teintes. Puis on fait les ombres. Si l'on désire avoir un fond gris, on laisse le fond tel quel; sinon, on enlève tout autour du dessin ce qui est de trop. Pour obtenir les blancs coupés nets, on se sert d'un morceau de bois pointu, et, pour les finesses, d'un faisceau d'aiguilles.

Au surplus, nous le répétons, nous reviendrons sur cet objet lorsque nous traiterons du vitrail à froid, plus facile à exécuter que tout autre, et d'une satisfaction artistique différente, sinon moindre.

Barbotine[1]. — L'exécution de la véritable barbotine et assez difficultueuse; elle se rattache, comme nous l'avons dit déjà, au modelage et à la céramique proprement dits. En somme, on appelle *barbotine*, une sculpture légèrement en relief appliquée sur un objet céramique et peinte ensuite, de sorte qu'aussitôt cuite, la sculpture rapportée et peinte adhère intimement à l'objet céramique. C'est là une pratique plutôt professionnelle, dont on donnera suffisamment l'impression décorative, soit au moyen des *gouaches vitrifiables* dont nous avons parlé, soit grâce encore à des couleurs émaillantes comme le *ripolin*, la *majolique*, etc.

Dans ce dernier cas, naturellement, la peinture se fait sans cuisson. En dehors de ces couleurs, nous en signalerons d'autres, très particulières, dont les empâtements seront plus attrayants encore. Ces couleurs, au surplus, permettront l'illusion si artistique offerte par les grès flammés ou *flambés*.

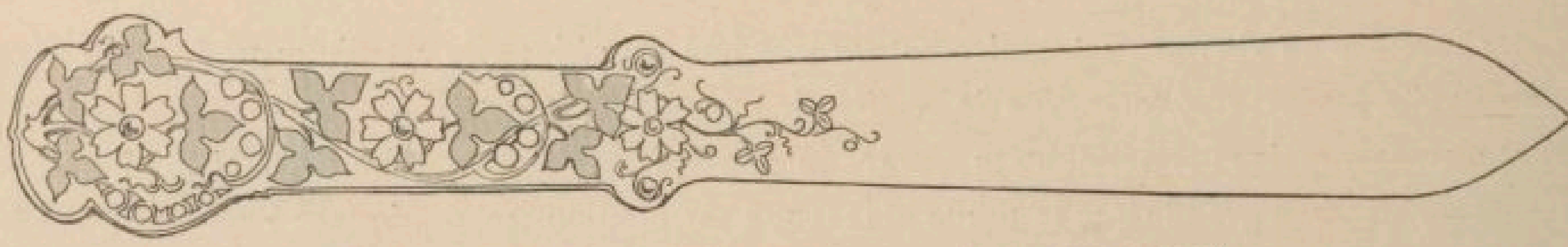
PEINTURE-ÉMAIL. ÉMAILLAGE ATHÉNIEN. PROCÉDÉ G. DÉNEUX, BREVETÉ S. G. D. G.

Ces couleurs sont relatives au procédé appelé émaillage athénien. Ne point confondre ce genre de décoration avec celui dit *peinture-émail*, qui consiste à peindre avec une couleur émaillante sur des pièces en biscuit blanc de faïence, à la surface desquelles le dessin formant cloisonné a été tracé en creux. Ce travail, qui permet d'obtenir des imitations curieuses des

1. Voir *Fausse Barbotine*, p. 120.

plus beaux cloisonnés anciens et modernes (les pièces toutes prêtes existent en très grande variété de styles et de formes), s'offre à tous par la simplicité du procédé, sans aucune notion de dessin ni de peinture et sans le secours de la cuisson. Mais revenons à l'émaillage athénien, très distinct, répétons-le, de tous ces subterfuges céramiques.

Matériel. — Le matériel nécessaire à notre objet se compose d'une palette spéciale ronde, en cuivre étamé, munie de godets estampés dans la palette même, de brosses en soie pareilles



Pl. 77. — COUPE-PAPIER A EXÉCUTER EN PYROGRAVURE, ÉTAIN, CUIVRE REPOUSSÉS

(*D'après Riom.*)

à celles employées dans la peinture à l'huile et de *couleurs à l'encaustique* qui sont une révélation.

Si l'on ne veut point faire les frais d'une palette spéciale, n'importe quel support métallique tenu à quelque distance d'un feu doux sur un trépied ou tout autre mode de suspension, suffira. Il importe seulement de chauffer ces couleurs suffisamment pour les fondre et de les maintenir liquides ainsi, sans les carboniser, pendant tout le travail qui consiste à enduire de ces couleurs un moulage quelconque, statuette, plat, etc., en plâtre, terre cuite, bien secs surtout.

Exécution. — Pour éviter des tons trop mats, on pourra *apprêter* l'objet à peindre en passant sur sa surface de l'*apprêt liquide* au pinceau, mais cela n'est point indispensable, et, les couleurs à l'encaustique (au nombre de dix : *jaune de chrome clair*, *laque de garance*, *noir d'ivoire*, *ocre jaune*, *outremer nº* 1, *rouge de Venise*, *terre de Sienne brûlée*, *terre d'ombre naturelle*, *vermillon*, *vert-de-gris*) ayant été déposées sur la palette (ou le support métallique), on peindra et mélangera les tons comme s'il s'agissait de couleurs à l'huile.

Les couleurs à l'encaustique sont livrées en étuis d'étain; pour s'en servir il suffit de déchirer l'étui et de casser un morceau du bâton de couleur.

Pour donner du brillant aux couleurs on ajoutera à celles-ci du *fondant*, pour fondre les tons entre eux et faire disparaître les coups de pinceau et les irrégularités d'épaisseur on présentera l'objet à la chaleur d'un feu doux.

Quant à l'emploi des bronzes il est des plus aisés, il suffira de mélanger du bronze en poudre au fondant et de peindre ensuite comme avec une couleur ordinaire.

On peut à la fois peindre sans épaisseur et avec épaisseur (imitation de barbotine) et si l'on désire imiter la coulée si artistique des *flammés*, voici comment on procédera : prendre un petit vase en terre cuite et le recouvrir par exemple, *dans sa partie haute près du col*, de laque de garance, de jaune de chrome et de vert-de-gris appliqués par touches très épaisses, au hasard du pinceau. Présenter ensuite le vase et son enduit de couleurs à la chaleur d'un feu doux, jusqu'à ce que les couleurs se fondent entre elles d'abord et qu'ensuite elles coulent;

après, diriger ce coulage dont les larmes multicolores, d'harmonie aussi imprévue que variée, viennent « mourir » enfin vers la base du vase.

Après le travail, essuyer les pinceaux en les chauffant et en les essuyant aussitôt avec un linge sec.

Quant à la palette, l'essuyer lorsqu'elle est encore chaude, mais laisser les couleurs, qui redeviendront propres au travail quand on les chauffera à nouveau.

Le lecteur trouvera certainement un charme nouveau dans ces couleurs spéciales. Au surplus, toutes les poteries, la faïence et la porcelaine même, peuvent se peindre avec des couleurs de peinture à l'huile ordinaire additionnées de vernis incolore, à moins que des vernis colorés suffisent. Certaines poteries poreuses, encore, ne refusent point le décor à l'aquarelle.

Nous croyons en avoir assez dit sur les pratiques suggestives de la peinture céramique souriant à l'amateur, nous craindrions d'insister sur ce point, d'autant qu'il nous reste à guider le lecteur dans la pratique très simple du *moulage*.

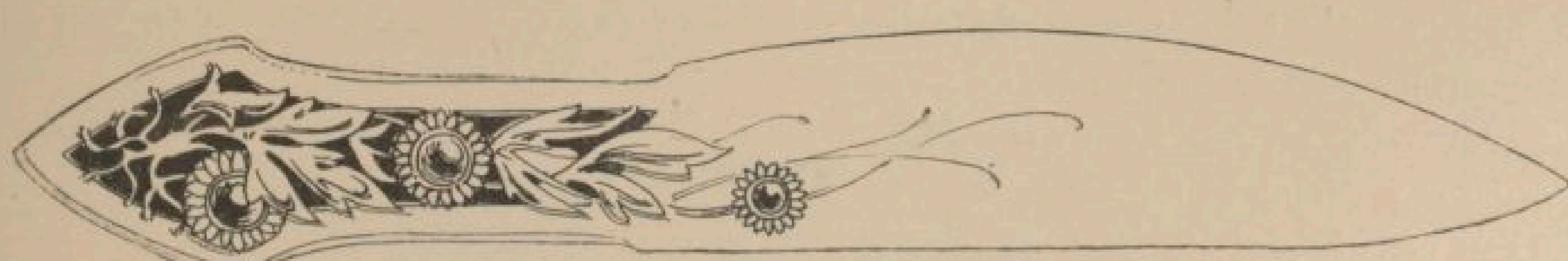
Grâce à la technique mesurée que nous allons dire, le lecteur pourra, par lui-même, procéder au moulage de petits objets d'*une seule pièce*, en médaille, en bas-relief, nous terminerons enfin ce chapitre par un aperçu de l'art du *modelage* et d'un procédé « au ciment », complémentaire indiqué de toutes nos fantaisies de forme et de couleur.

MODE DE MOULAGE EN UNE SEULE PIÈCE

L'opération du moulage est des plus difficultueuses ; nous n'en retenons qu'une manière pratique et aisée à l'usage du lecteur ; il s'agit de la reproduction en plâtre, à *un seul exemplaire*, d'une médaille, de peu de relief, par exemple.

Tout d'abord, nous dirons que moins l'objet *bas-relief* a de relief, plus il est facile à *dépouiller*. Nous verrons plus tard en quoi consiste cette opération.

Pour mouler, cinq opérations sont nécessaires : 1° le gâchage du plâtre ; 2° l'application du



Pl. 78. — COUPE-PAPIER A EXÉCUTER EN PYROGRAVURE, ÉTAIN OU CUIVRE

(*D'après Thomas.*)

plâtre sur l'objet à mouler ; 3° la dépouille qui donne le moule, le nettoyage du moule et sa préparation au savon noir ; 4° le garnissage du moule pour obtenir un exemplaire, et 5° la dépouille définitive du moule, que l'on brise afin de dégager l'exemplaire moulé.

Première opération : *gâchage du plâtre*. On se sert, pour mouler, d'un plâtre spécial dit *à mouler* ; il vaut environ 2 fr. 75 le sac de 100 kilogrammes et s'achète aussi au détail chez les mouleurs.

Gâchons donc notre plâtre ; pour cela, prenons une cuvette et remplissons-la d'eau froide aux trois quarts ; saupoudrons en suite progressivement, par pincées de plâtre, la surface de l'eau ; saupoudrons toujours *en rond*, c'est-à-dire en répartissant avec soin et circulairement notre saupoudrage, de manière qu'il y ait du plâtre également partout dans la cuvette. Lorsque le plâtre saupoudré arrivera à dépasser quelque peu la couche d'eau, arrêter l'opération et, avec un pinceau large, délayer, en tournant soigneusement, la pâte de plâtre ; quand l'amalgame sera parfait le plâtre sera prêt.

L'amateur ne devra mouler, nous insistons sur ce point, que des médailles ou des bas-reliefs. Lorsque l'objet à mouler est en métal et en général en matière résistante, on le revêtira, *avant de couler le plâtre*, d'un enduit au pinceau d'huile fine. Si la médaille à mouler est en terre glaise fraîche ou en plastilline, l'enduit d'huile est inutile, car ces deux matières étant par elles-mêmes grasses, l'opération de *dépouille* se fait naturellement.

Nous poursuivons notre deuxième opération : *application du plâtre sur l'objet à mouler*. Nous allons mouler par exemple un médaillon en *terre glaise fraîche*. Ici donc, point de préparation à l'huile. Pressons-nous, car le plâtre à mouler *prend* très vite : avec un pinceau ou du bout des doigts enduisons de plâtre, légèrement, dans toute sa surface, le médaillon dont nous voulons tirer un exemplaire en plâtre. (Si nous le voulions en imitation de terre cuite on mêlerait au plâtre avant le gâchage, soit de l'ocre jaune, soit de l'ocre rouge en poudre.) Continuons à recouvrir de plâtre notre médaillon, en soufflant au besoin sur chaque nouvelle couche, afin que l'enduit épouse parfaitement les creux et reliefs de l'objet que nous moulons. Lorsque la couche de plâtre sera suffisamment épaisse (4 à 5 centimètres environ) et que l'objet sera recouvert entièrement, arrêter l'opération et laisser sécher le plâtre.

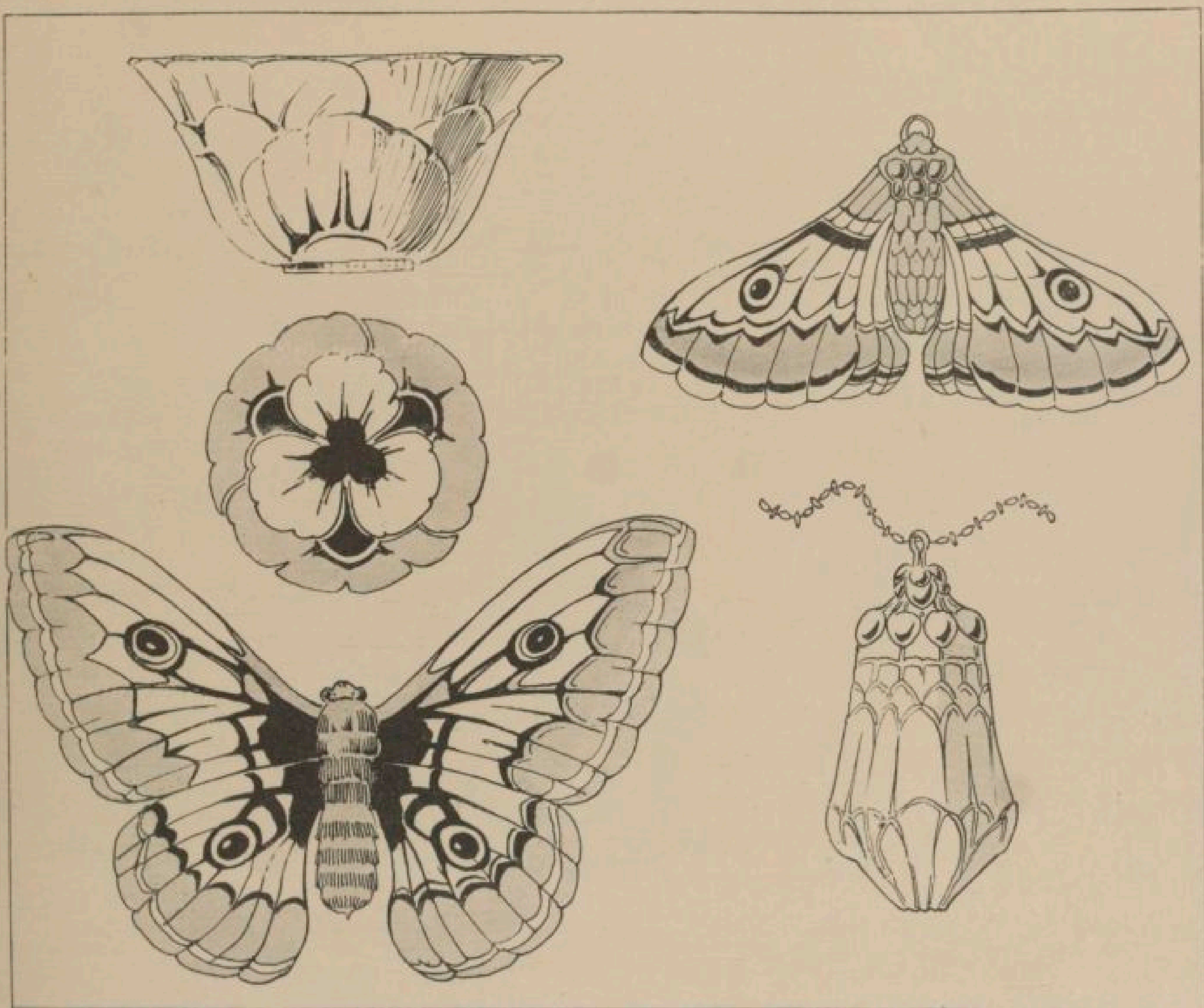
Aussitôt sec, c'est-à-dire lorsque le plâtre se laissera rayer et non enfoncer par l'ongle, au bout d'une demi-heure à peu près, lorsqu'il sera bien blanc et non humide enfin, vous plongerez l'objet recouvert de son enduit dans de l'eau pure et l'y laisserez une dizaine de minutes ; après quoi, vous passerez à la troisième opération : *dépouille qui donne le moule*. Il s'agit cette fois de *dépouiller* l'objet moulé de son moule : pour cela, à l'aide d'un maillet de bois frappant avec précaution sur un ciseau à froid, on brisera les bords du moule, soit la couche de plâtre, seulement sur ses bords extrêmes et, en exerçant ensuite une légère pesée avec le ciseau à froid enfoncé sur l'un des côtés, entre la couche de plâtre (moule) et le médaillon en terre glaise, ce dernier se séparera, se *dépouillera* bientôt de son moule.

Peu nous importe maintenant le médaillon, occupons-nous exclusivement du moule qui reproduit, naturellement en creux, les reliefs de ce médaillon.

Nettoyage du moule. Avec un pinceau mouillé d'eau pure, nettoyer soigneusement les creux du moule jusqu'à ce qu'il devienne bien blanc ; par cette opération on lave de son contact avec la terre glaise la pureté immaculée du plâtre. Après quoi laisser sécher. Surtout, dans cette action, frotter avec légèreté, sans cette précaution on altérerait les finesses du moule.

Préparation au savon noir. Lorsque le moule est parfaitement mat, c'est-à-dire bien sec, tremper un pinceau dans une mixture de savon noir que vous obtiendrez en faisant bouillir, dans 1 litre d'eau environ, une forte poignée de savon noir ; aussitôt que le mélange commence à

être en état d'ébullition, le retirer du feu et laisser refroidir. Enduire ensuite de cette mixture tout le moule (côté creux, bien entendu), même légèreté que précédemment dans ce savonnage à peine mousseux, sans épaisseur. Son but est de graisser l'intérieur du moule afin de permettre



Pl. 79. — STYLISATION D'UN PAPILLON, CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(*D'après Mlle Jeanne Jeandeau.*)

facilement la dépouille lorsque nous coulerons du plâtre dans cette matière, pour obtenir un exemplaire du médaillon.

Après savonnage consciencieux, laisser sécher le moule afin qu'il absorbe parfaitement la matière graisseuse.

Ce n'est qu'après entière dessiccation que nous passerons à la quatrième opération : *garnissage du moule pour obtenir un exemplaire*. Gâcher du plâtre comme il a été dit au début, et, le moule ayant été retourné à plat sur une table, du côté de ses creux naturellement, faire couler du plâtre dans ces creux, soit du bout des doigts, soit avec un pinceau. Se presser toujours pendant le maniement du plâtre, car il sèche, *prend*, avec une grande rapidité.

Lorsque le moule est complètement garni de plâtre, laisser parfaitement sécher.

Cinquième et dernière opération : *dépouille définitive du moule*. Il s'agit enfin de dégager

l'épreuve ou exemplaire emprisonné sous le moule : pour cela se servir à nouveau du maillet de bois et du ciseau à froid et briser le moule retourné à l'envers, cette fois, par petits coups de ciseau à froid, en commençant d'abord par les bords.

Briser avec soin, sans cela on entamerait l'épreuve qu'il s'agit au contraire de mettre à découvert sans l'altérer, se méfier par conséquent du glissement d'outil et s'acheminer ainsi, de brisure en brisure, jusque vers le milieu du moule que l'on brisera en dernier.

Ainsi donc, lorsque l'épreuve nous apparaîtra enfin, toute riante, en plâtre immaculé, le moule sera en miettes.

Nota bene : Si le médaillon à mouler est en bronze ou en toute autre matière solide et sèche, on l'huilera, nous le répétons à dessein, et, pour empêcher que le plâtre ne coule en dessous, on fixera le médaillon dans un fond de glaise ou de plastilline.

Nous n'insisterons point sur le *moulage* dont seule la manière que nous venons de dire est réellement accessible, elle suffit, au reste, au but pratique que nous poursuivons.

MODELAGE

Il nous reste à parler du modelage, opération artistique cette fois, qui nécessite un métier proprement dit auquel nous n'avons point la prétention de suppléer ici ; toutefois, nous dirons en quoi consistent ses préparations, son outillage, quels sont les services qu'il peut rendre à l'amateur, etc.

On modèle soit avec de la *terre glaise* (prix : 75 centimes le pain de 15 kilogrammes environ), soit avec de la cire ; ou bien encore avec des produits spéciaux dits *plasta*, *plastilline*, *céroplastine*, etc. (prix de la cire à modeler, rouge, grise, jaune, brune, verte, noire : le kilogramme, 2 fr. 70, et en couleurs fines : rose, blanche, vermillon et jaune de chrome, le kilogramme, 5 fr. 40).

Seule, entre tous ces produits, la terre glaise *sèche* ; il importe donc, si l'on poursuit une œuvre, de garnir cette terre de linges mouillés, que l'on asperge d'eau avec une pompe à main ; et puisque nous avons cité la céroplastine, en voici les avantages : bien que possédant au toucher la même onctuosité que la terre glaise humide, la céroplastine ne colle pas aux doigts lorsqu'on la manie. On peut la pétrir longtemps sans modifier son état. Elle ne change pas à la lumière et garde toujours la même souplesse. Insoluble à l'eau, elle supporte tous les moulages.

Lorsque l'on désirera reproduire un motif quelconque soit avec de la terre, soit avec de la cire, on procédera d'abord à la confection d'un fond sur lequel reposera le motif à reproduire, c'est-à-dire que l'on modèlera sur une épaisseur ou fond, d'environ 2 à 3 centimètres (de terre ou de cire).

Parfois même, s'il s'agit de motifs sans presque de relief, le fond d'une ardoise, d'un marbre, suffira.

En aucun cas le fond de glaise ni de cire ne sera creusé ; le principe du modelage, au

surplus, réside en ceci : que l'on doit plutôt remettre de la matière qu'en ôter, et le motif seulement sera augmenté ou amoindri selon les modelés, tandis que le fond demeurera intact.

Lorsque l'on modèlera, placer son modèle soit à plat, soit sur une table, une selle, ou verti-



Pl. 80. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, ÉTAIN, CUIVRE, PEINTURE SUR ÉTOFFES, BRODERIE, ETC.

(D'après Alliot.)

calement sur un chevalet dans une lumière franche, de manière à saisir parfaitement les creux et les bosses ; procéder d'abord par le rendu de ces oppositions catégoriques, et terminer enfin par les modelés ou passages intermédiaires. Varier la hauteur des reliefs comme la profondeur des creux selon l'esprit de la nature, pour que la lumière joue différemment sur ces inégalités ou modelés ; que l'œil se porte à droite, à gauche, en haut, en bas, et que souvent, pour se rendre compte de la variété des modelés et de leur délicate appréciation, le praticien

change la couleur de son travail en le présentant différemment à la lumière. De la sorte, il ne s'habituera pas malencontreusement à ce qu'il fait et il verra mieux ses défauts ou erreurs pour les corriger.

Augmenter ses volumes avec des *boulettes*, soit de terre, soit de cire, et varier les masses ; diriger la construction générale d'abord avec les doigts, pour terminer par l'emploi de l'*ébauchoir*, instrument en bois dont l'extrémité revêt toutes les formes, selon la commodité réclamée. On se sert encore, dans la pratique qui nous occupe, d'ébauchoirs spéciaux dits *mirettes*, mais nous réserverons leur emploi à l'art de la sculpture, qui prend dans notre pensée des proportions que nous n'approfondirons point ici ; contentons-nous du *modelage*, indication modeste de la sculpture, plus appropriée à l'amateur en vue d'aspirations restreintes à la facilité.

ORNEMENTATION AU PLATRE, AU CIMENT

Pour terminer, nous soufflerons aux distractions artistiques du lecteur, certains agréments complémentaires. C'est ainsi, par exemple, qu'il pourra, à l'aide du plâtre à modeler que nous venons de voir, ou avec du ciment commun, réaliser un mode d'ornementation des plus aisés.

Effectivement, si, pour contrarier agréablement la forme banale d'une boîte, on fait couler au bout d'un pinceau quelques gouttes de ciment ou de plâtre sur les angles ou les côtés de cette boîte, selon l'esprit d'une décoration préalablement arrêtée dans l'esprit, ou d'après un croquis, il n'y a plus qu'à laisser sécher ces gouttes de ciment ou de plâtre semées dans le goût d'une masse que l'on éclairera de détails, lorsque celle-ci sera sèche ou mieux *bien prise*.

Aussitôt sèches, on sculptera, taillera, grattera, polira ces gouttes de ciment, avec un canif ou un ébauchoir en fer, jusqu'à obtenir la forme désirée.

Si l'on veut modeler un motif central et, en somme, quelque ressource de relief décoratif que ce soit, ce moyen vous donnera toute satisfaction.

Nous ajouterons que, lorsque l'objet quelconque, coffret, coupe-papier, etc., revêtu de son décor de ciment ou de plâtre, est verni, peint ou doré, le décor en relief fait corps ainsi avec son support, et le subterfuge des deux matières accolées est agréablement dissimulé.

Autre moyen, si l'on ne sait point modeler, tremper des feuillages résistants comme le lierre, par exemple, dans une crème légère de plâtre à modeler et clouer délicatement ce lierre sur un coffret ou tout autre support ; après quoi, vernir, peindre ou dorer le tout, de manière à obtenir un accord général.

On peut, comme bien on pense, avoir recours pour ce genre de décoration à une multitude d'agréments naturels, ronces, coquillages, pommes de pin, feuilles séchées, etc., sans oublier les ressources du *mouchetis* ou peinture à la bruine *en relief* à l'aide d'une brosse à dents imprégnée de crème de plâtre dont on contrarie les poils avec une lame (voir *Peinture à la bruine*).

En somme, l'amateur trouvera, de lui-même, d'autres dérivatifs à cette suggestionnante manière, ainsi que des combinaisons de couleurs à l'huile, à l'encaustique, etc. ; il serait puéril, au reste, de vouloir le précéder dans son imagination, de tout prévoir.

CHAPITRE XXIV

Une poignée de conseils : manières de blanchir et de vieillir l'ivoire ; soudure du cuir ; encre incombustible, etc. — Les vernis et leur emploi.

Pour donner à l'ivoire l'éclat de l'argent. — Plonger les objets dans une dissolution faible de nitrate d'argent jusqu'à ce que leur teinte soit devenue jaune sombre. Rincer ensuite à l'eau pure et exposer au soleil. Au bout de trois heures l'objet est devenu complètement noir, mais si l'on frotte avec une peau douce l'éclat de l'argent apparaît.

Manière de blanchir l'ivoire jauni. — Exposer au soleil durant quatre jours environ l'objet, préalablement imbibé d'essence de térébenthine.

Recollage de l'ivoire. — Mettre dans une casserole un peu d'eau, chauffer cette eau à laquelle on ajoutera de l'alun jusqu'à ce qu'il ne puisse plus s'en dissoudre. Appliquer maintenant la liqueur sirupeuse ainsi obtenue, encore chaude, sur les deux faces de la cassure. Remettre les morceaux en place, serrer et laisser sécher. Au bout de peu de temps l'objet est réparé, il suffit d'enlever enfin, par grattage, l'alun qui a « bavé » sur les jointures de la cassure.

Vieillissement artificiel de l'ivoire. — Soumettre l'ivoire à des fumigations de foin haché très menu. Lorsque la teinte brune désirée est obtenue, tremper l'objet un instant dans l'eau chaude et l'exposer ensuite au soleil : sous l'influence de la chaleur, l'ivoire se fendille et réalise ainsi l'effet du vieil ivoire.

Recollage des statuettes en biscuit — Frotter les deux faces de la cassure avec une gousse d'ail et remettre les deux morceaux en place. Le suc d'ail, rapidement sec, colle parfaitement et sans épaisseur. Si la partie brisée est volumineuse, la maintenir en place avec des fils pendant quelques minutes.

Mastic pour souder le fer. — Composer un mastic de la façon suivante :

Soufre	6 parties.	Céruse	6 parties.
Borax	1 partie.		

Délayer enfin le tout dans de l'acide sulfurique concentré, de manière à avoir une pâte de la consistance du mastic des vitriers.

Soudure du cuir. — Composer une colle de la facon suivante : prendre 50 grammes de colle de poisson de Russie, que l'on fait fondre dans un vase avec 50 grammes de petit-lait additionné de 50 grammes d'acide acétique. Le tout est mis au bain-marie. D'autre part, faire dissoudre à chaud 100 grammes de gélatine Coignet n° 2, dans 100 grammes de petit-lait. On mélange les

deux solutions et on y ajoute 50 grammes d'alcool à 90 degrés. Après quoi, filtrer si le liquide est par trop troublé.

Cette colle s'étend directement sur le cuir. Il faut maintenir les pièces soudées l'une contre l'autre jusqu'à dessiccation.

Encre incombustible. — Cette encre, naturellement, ne doit servir que sur papier incombustible. Mélanger entièrement 40 parties de graphite finement pulvérisé, 72 parties de résine de copal, de 3 à 5 parties de sulfate de fer, de 3 à 5 parties de noix de galle et 14 parties de sulfate d'indigo. On fait ensuite bouillir avec un peu d'eau et l'on décante.

Encre pour écrire sur le parchemin. — Faire macérer 100 grammes de noix de galle broyée dans 200 grammes d'eau, pendant quarante-huit heures. Ajouter ceci :

Couperose verte	10 grammes.
Gomme arabique	5 —

On nettoie la passementerie et la broderie en or avec de l'esprit-de-vin chaud en frottant avec une brosse douce. Les couleurs de la soie qui étaient fanées reprennent aussi, sous cette action, leur ton vif et brillant.

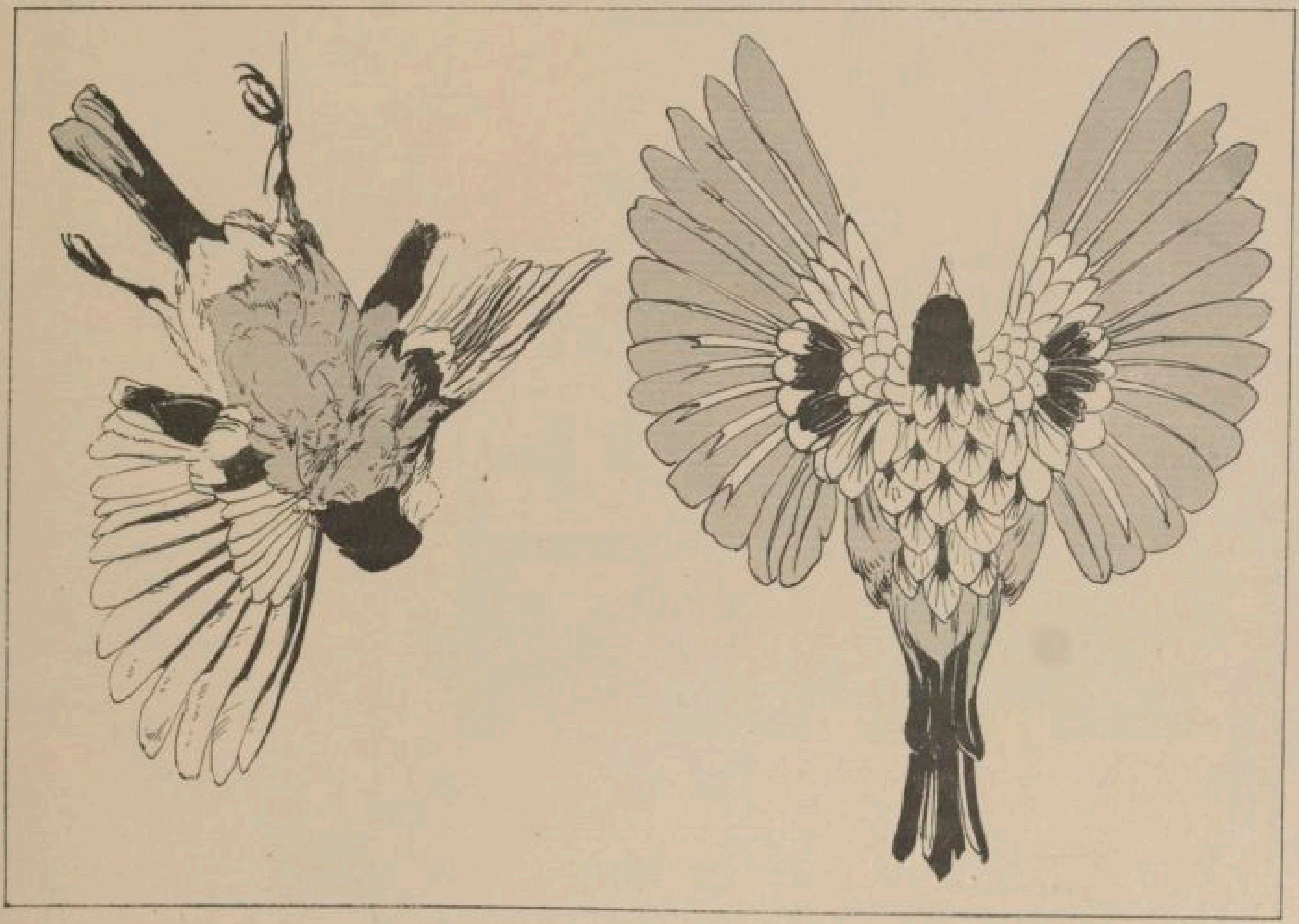
Vernissage des objets en argent. — On chauffe d'abord légèrement les objets à recouvrir, puis on les vernit avec du collodion léger étendu d'alcool passé à la brosse large et douce. Une seule couche suffit.

Moyen de blanchir la paille. — On choisit d'abord la paille la plus propre et on la coupe de la longueur des travaux à exécuter. Dans un tonneau percé au deux bouts, et intérieurement à 30 centimètres du bord, on enfonce plusieurs clous allongés qu'on laisse fortement déborder; les clous servent à porter un cercle sur lequel est tendu un filet. Ce cercle étant placé sur un filet, on dispose les poignées de paille, en les croisant en tout sens. La paille, ainsi disposée, on ferme hermétiquement le haut du tonneau par un couvercle et une couverture de laine. Un réchaud plein de braise, par-dessus lequel on place un vase plat de tôle couvert de soufre en poudre, est disposé sous la partie inférieure du tonneau et sous le filet. La chaleur fait dégager les vapeurs de soufre, et, au bout de trois heures environ, les pailles sont blanches.

Miroirs simples. — Voici un intéressant procédé, indiqué par MM. Lumière, pour argenter le verre et particulièrement les plaques manquées, pour la fabrication des miroirs. On dissout 1 gramme de nitrate d'argent dans 100 grammes d'eau distillée. On y ajoute, goutte à goutte, de l'ammoniaque pure, il se fait un précipité qui ne tarde pas à disparaître. On ajoute de l'ammoniaque, peu à peu, jusqu'à disparition de ce précipité. Il faut éviter un excès d'ammoniaque. On ajoute ensuite de l'eau distillée de façon à avoir 1 litre de liquide. On prend 25 centimètres cubes de la solution de formol du commerce (à 40 p. 100). On l'étend à un volume de 1 litre avec de l'eau distillée. On prend une feuille de verre bien propre (une plaque photographique manquée), lavée à l'eau chaude et à la potasse pour enlever la gélatine. Avec de la cire molle ou du mastic, on entoure les bords, de façon à faire une sorte de cuvette. On mélange rapidement deux volumes de la solution d'argent avec un volume de solution de formol et l'on verse d'un seul coup sur la plaque. Au bout de dix minutes, le miroir est fait, l'argent s'est déposé. On lave à l'eau et on laisse sécher.

Imperméabilisation des étoffes. — Mélanger 2 parties d'essence de térébenthine, 1 de litharge pulvérisée et 3 d'huile de lin ; faire bouillir au bain-marie et passer deux couches de ce mélange sur l'étoffe à imperméabiliser.

Soudure de la corne. — Après avoir suffisamment fait chauffer la corne au-dessus du feu, on gratte bien l'extérieur des deux feuilles que l'on veut réunir, de façon que les surfaces puissent reposer exactement l'une sur l'autre en biseau sur un chanfrein d'environ 5 millimètres. Les feuilles étant ainsi préparées, saisir des pinces chaudes et les appuyer le long du bord des deux



Pl. 81. — STYLISATION D'UN OISEAU, APPLICABLE A TOUS MODES DÉCORATIFS

(*D'après Mlle Alexandrine Bouguin.*)

feuilles, qu'on a soin de se faire présenter réunies et de faire légèrement humecter. Après un fort coup de pince, suivis de deux ou trois autres plus faibles pour régulariser la prise, les deux feuilles se trouvent parfaitement recollées. On gratte légèrement alors au racloir pour enlever les aspérités, on passe enfin la jointure au tripoli.

Procédé pour boucher les crevasses du bois. — L'opération consiste à épaissir du vernis ordinaire à l'huile avec un mélange de parties égales de céruse, de plomb rouge, de litharge et de chaux éteinte.

Piqûres sur les livres et les gravures. — Laver le papier avec une solution *fraîche* d'hypochlorite de potasse. Quand les taches sont disparues, laver plusieurs fois à l'eau distillée et finalement éponger avec soin.

Ce traitement n'altère point l'encre d'imprimerie.

Solidification et imperméabilisation du plâtre. — Enduire l'objet, au pinceau, d'huile de lin bouillie ou bien de stéarine.

Fabrication d'un autocopiste. — Rien n'est plus facile que de fabriquer ces instruments appelés autocopistes, avec lesquels on peut tirer une quarantaine d'épreuves d'un seul manuscrit. Il faut se procurer d'abord une boîte en fer-blanc, dont les côtés n'aient pas plus de 1 à 2 centimètres; quant au fond, il aura la superficie que l'on désire. On peut faire fabriquer ces boîtes par le premier ferblantier venu; le couvercle de ces grandes boîtes cubiques en fer-blanc où l'on enferme généralement des biscuits et des petits fours suffira. Voici une bonne formule de pâte :

Gélatine.	100 grammes.	Glycérine	375 grammes.
Eau.	375 —	Kaolin	50 —

Le kaolin n'est pas indispensable. Placer toutes ces matières dans une casserole chauffée au bain-marie. Quand la gélatine a fondu, agiter avec une cuiller ou un couteau, de manière à rendre la pâte bien homogène et la verser dans la boîte de fer-blanc placée sur un plan bien horizontal, par exemple sur le dessus d'une cheminée. Au bout de douze heures, la pâte est figée et l'on peut s'en servir. Pendant qu'elle refroidit, fabriquer une encre spéciale avec les matières suivantes :

Violet de Paris	1 gramme.	Alcool.	1 gramme.
Eau.	7 grammes.		

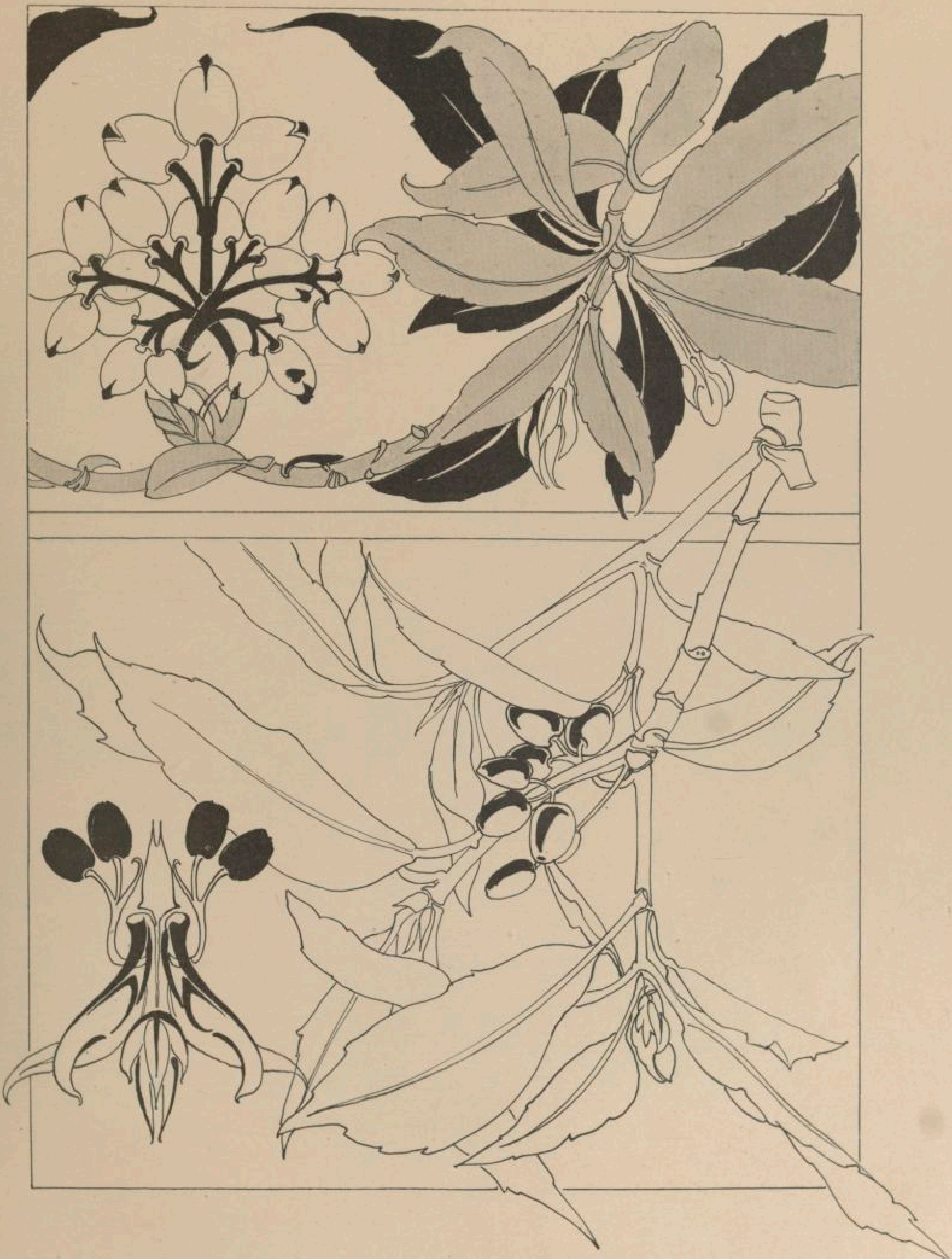
Agiter fortement pour bien faire le violet. Ecrire maintenant avec cette encre sur une feuille de papier quelconque, luisant autant que possible et laisser sécher l'écriture pendant dix minutes sans éponger avec un buvard. Appliquer le papier sur l'appareil de manière que l'écriture soit en contact avec la pâte. Etaler bien, en tamponnant doucement avec un mouchoir et laisser les choses ainsi, pendant une minute ou une minute et demie. Passé ce temps, enlever la feuille en la soulevant par un angle et nous verrons sur la pâte la lettre imprimée très nettement à l'envers. Il ne reste plus qu'à mettre sur cette partie une feuille de papier, de bien l'appliquer avec la main et de la retirer pour avoir une lettre identique à la première. On peut ainsi tirer quarante à cinquante épreuves. Employer pour cela du papier fin uni. Aussitôt l'opération terminée, on essuie la pâte avec une éponge imbibée d'eau chaude jusqu'à ce que toute trace d'écriture ait disparu. Au bout de quelques heures l'appareil est prêt à servir de nouveau.

Autre formule, due à M. Delage, pharmacien, qui permet de tirer cinquante à cent épreuves :

	France.	Pays chauds.		France.	Pays chauds.
Grénétine.	100 grammes.	100 grammes.	Eau de pluie.	350 grammes.	300 grammes.
Sucre blanc en poudre.	110 —	—	Glycérine pure à 30 degrés.	600 —	900 —

La grénétine est le produit n° 1 de gélatine connue sous le nom commercial de *blanc-manger*.

On remue le tout (au bain-marie) et on coule dans des moules que l'on peut faire soit en carton, soit même en gros papier d'emballage. On peut encore plonger de simples feuilles de gros papier dans la solution bien chaude; on les fait égoutter et l'on obtient ainsi des feuilles doubles à polycopie que l'on jette après emploi. L'encre est de même formule que ci-dessus.



Pl. 82. — STYLISATION DE LA FLEUR (LAURIER), CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(*D'après Mlle Marcelle Lambrette.*)

Encre à tampon pour timbre. — Une bonne encre à tampon pour timbre ne doit pas encrasser le timbre et doit sécher très rapidement tout en donnant une empreinte indélébile. Le mélange ci-dessous, qui doit se faire à chaud, est excellent à cet égard.

Eau.	75 parties.	Sirop de sucre	3 parties.
Glycérine.	7 —	Couleur d'aniline. . .	15 —

On n'ajoute la couleur d'aniline qu'au moment de l'ébullition.



Pl. 82. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, ART DU CUIR, ETC.

(D'après Vivès.)

Enlèvement des taches d'encre. — Pour les taches sur le papier et les effets, il faut faire usage de deux solutions.

A { Hypochlorite de potasse.
Chlorure de potassium.
Essence de menthe.

B { Acide muriatique.
Sel marin.
Eau pure de citron.

Tout cela en proportions égales.

On dépose sur les taches un peu de la liqueur A, puis on fait sécher à une douce chaleur. En touchant ensuite les taches avec un peu de liquide B, elles disparaissent.

Pour le parquet, on frotte les taches avec de la paille de fer jusqu'à disparition presque complète et on achève avec du papier de verre. Un peu d'encaustique et un coup de chiffon de laine, il n'y aura plus rien.

Ces formules, dont voici une nouvelle brassée, sont dues notamment à l'ingéniosité de M. V. Clèves ; nous en dirons d'autres non moins attractives, par la suite.

DES VERNIS

Le lecteur lira, maintenant, avec un vif intérêt, la suivante énumération des vernis en général, avec leur mode d'emploi selon leurs diverses utilisations ; nous savons, au surplus, que l'on laque les meubles avec des couleurs dites émaillantes et encore peintures rustiques ou bien aussi à l'aide du ripolin, de la majolique, pastorine, etc. ; reste enfin l'avantage du brou de noix : on voit combien la marge est grande à l'ingéniosité et au goût, dans toute l'étendue des variétés d'expression !

Vernis universel extra. — Ce vernis, très pâle, s'étend facilement, s'emploie à l'extérieur pour vernir les peintures, les bois naturels, les décorations en faux bois, et pour presque tous les usages courants. Il sèche en cinq heures et supporte les lavages.

Vernis diamant. — Le plus solide des vernis blancs, s'emploie à l'extérieur et à l'intérieur, se mélange très bien avec les couleurs en poudre très fine et peut servir au laquage des meubles de nuances claires. Lorsqu'il est sec, il présente une surface remarquablement unie et brillante. Il sèche en dix heures.

Vernis noir de Chine. — Ce vernis, d'un beau noir brillant très couvrant, est employé pour noircir les ferrures, les tuyaux de tôle, les trappes des cheminées, les pelles, les seaux à charbon et tous les objets d'un entretien difficile, qui doivent être préservés de la rouille. Il s'applique aussi sur le bois préalablement encollé. Il ne craint pas les lavages et sèche en deux heures.

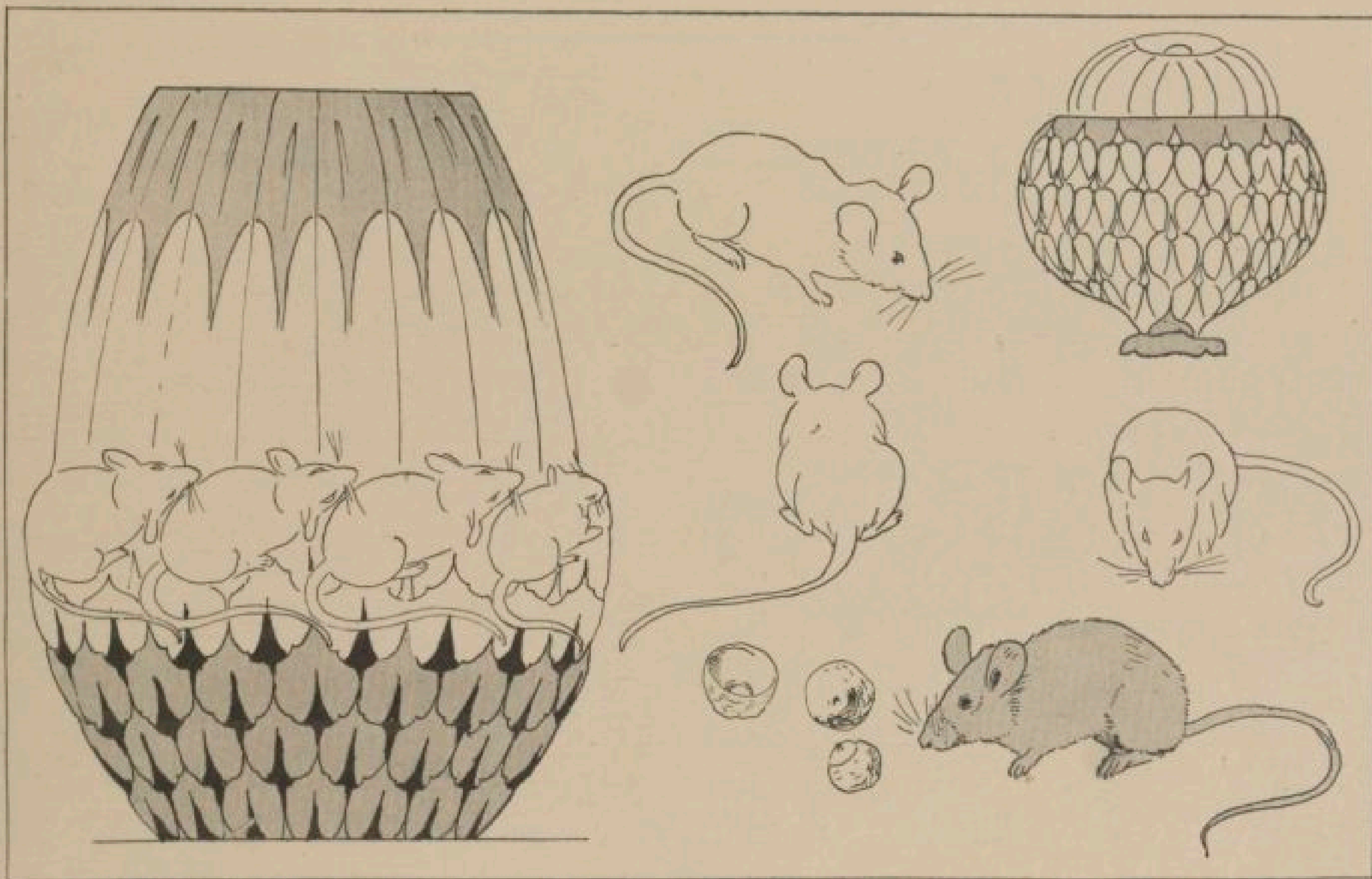
Vernis noir Japon doré. — Légèrement transparent, ce vernis donne une intensité profonde aux fonds déjà noirs, et un très beau noir, doré, sur fonds clairs et sur métal blanc. Appliqué sur le cuivre poli, il lui donne l'aspect du bronze d'art. Il est, en outre, indispensable pour faire des raccords aux lanternes et aux garde-crotte des voitures et des bicyclettes. Il sèche en quatre heures.

Vernis ambro-naphte. — Ce vernis, très pâle, est très résistant à l'extérieur. Il sert à protéger les objets exposés aux intempéries. Il sèche en six heures, et est particulièrement recommandé pour l'entretien des meubles de jardin.

Vernis Martin. — Ce vernis s'emploie en couches minces pour laquer les peintures à l'huile décoratives exécutées sur meubles, paravents ou menus objets; il sèche en quatre heures, supporte les lavages et se polit très facilement.

Vernis pâle Flatting supérieur. — Ce vernis, destiné à l'intérieur, est pâle, très siccatif et d'un emploi facile. Il peut être utilisé comme vernis à teintes. Les couleurs en poudre très fine, broyées avec ce vernis, donnent une belle peinture, mate ou brillante, suivant la dose incorporée. Il est préparé spécialement pour pouvoir être poli; il sèche en quatre heures et résiste aux lavages.

Vernis pour meubles extra-fin. — Ce vernis, ainsi que son nom l'indique, est destiné à ver-



Pl. 83. — STYLISATION D'UN ANIMAL (SOURIS), CONVENANT A TOUS MODES DÉCORATIFS

(D'après Mlle Jane Soubourou.)

nir les meubles en bois de toutes sortes; il supporte très bien les lavages, et donne aux surfaces qu'il recouvre un très beau brillant. Ne pas l'étendre sur les bois cirés. Il sèche en deux heures.

Mixtion clarifiée pour dorer à la feuille. — La mixtion s'applique avec un pinceau dur sur les objets à dorer; au bout de douze à quatorze heures, lorsqu'elle est prise, on pose dessus la feuille d'or qui adhère fortement. L'emploi de cette mixtion et de l'or collé sur feuillets mobiles permet de dorer facilement, sans études préalables.

Vernis cristal extra-fin. — Ce vernis absolument incolore est destiné à recouvrir les peintures claires intérieures. Il se mélange très bien au blanc de zinc et aux couleurs en poudre très fine et s'emploie facilement. Il donne un beau brillant, sèche en deux heures, mais il faut éviter de s'en servir pour les travaux extérieurs.

Vernis à bronzer pour le poudrage. — Ce vernis s'étend au pinceau en couches minces et prend en trente minutes. Ce temps écoulé, on peut le poudrer de bronze en poudre (lilas, vert,

bleu, carmin, or citron, or jaune, or riche, or rouge, argent flore, etc.) avec un pinceau doux. Il est sec deux heures après.

Fixatif à bronzer pour mêler aux bronzes. — Ce fixatif se mélange par moitié (en poids) au bronze en poudre de toutes couleurs et donne une peinture très résistante et très brillante. Il sèche très vite et conserve aux bronzes tout leur éclat.

Siccatif colle d'or. — Ce siccatif, très actif, sert à détremper les couleurs broyées à l'essence. Quelques gouttes suffisent pour faire sécher rapidement la peinture ordinaire. Il peut aussi servir de mixtion pour la dorure, dans les travaux pressés. Il s'emploie parfaitement pour la lettre, le filage, et le réchampissage.

Siccatif « l'Eclair ». — Ajouté à la dose de 2 ou 3 p. 100 dans les peintures ou dans les teintes, selon la rapidité de siccativité que l'on désire obtenir. Ce siccatif est très énergique, n'altère pas les nuances et ne fait pas épaissir les teintes.

Vernis gras bleu, rouge, jaune, orangé. — Ces vernis, dont les couleurs ne passent pas à la lumière, doivent être employés en couches minces. Ils servent à teinter les meubles en bois naturel préalablement encollé, à peindre des vitraux et à colorer tous les métaux.

Vernis gras vert. — Ce vernis doit être employé en couches minces. Il sert à teinter les meubles en bois naturel préalablement encollé, à peindre des vitraux et à colorer les métaux. Recouvert d'un vernis pour extérieur, il résiste aux intempéries. Il peut se mélanger aux vernis gras bleu, rouge, jaune et orangé.

Nota bene : Une légère addition de vernis noir Japon doré dans les vernis colorés désignés ci-dessus, donne des nuances rompues excessivement jolies.

Pour diminuer l'intensité colorante de ces vernis, il suffit d'y ajouter soit du vernis Flatting, soit du vernis Martin, soit du vernis ambro-naphte.

Brou à l'eau et brou à l'huile. — Ce dernier produit remplace très avantageusement le brou de noix à l'eau. Il faut l'étendre en couches minces avec un pinceau très dur ou un chiffon de laine sur les bois à teinter ou à vieillir (chêne, noyer, sapin, pitchpin). Il donne au chêne et au noyer un joli ton doré rappelant les bois anciens, et peut servir pour l'entretien des meubles en bois. En l'étendant d'essence fraîche, on peut en diminuer l'intensité. Il sert aussi à teinter les cuirs et les peaux. Bien remuer avant d'employer.

Les vernis que nous venons d'énumérer sont la propriété de la maison Lefranc et Cie. Nous avons emprunté encore à cette célèbre marque le mode d'emploi judicieux de ces produits, de même que la manière de vernir qui va suivre.

MANIÈRE DE VERNIR

Il est aussi facile de vernir que de peindre. Pour vernir, il faut imbiber les brosses (pinceaux) dans le vernis préalablement versé dans un vase ou une soucoupe. Étaler le vernis sur la surface à enduire, sans trop s'occuper des épaisseurs, mais en ayant soin de ne pas faire d'oublis.

Lorsque la surface à vernir est entièrement couverte de vernis, essorer la brosse en la frottant sur le bord du vase qui contient le vernis, puis la repasser sur l'objet verni en appuyant légèrement, d'abord de bas en haut, puis de haut en bas, puis de droite à gauche, puis de gauche à droite et finir de bas en haut, mais plus légèrement. En un mot, *travailler* le vernis. Essorer la brosse entre chaque passe, si l'objet est trop garni de vernis, car il vaut mieux opérer par couches minces.

Si l'on s'aperçoit que le vernis commence à prendre, c'est-à-dire s'il tire un peu à la brosse et que les stries qu'elle fait s'effacent difficilement, il faut s'arrêter (ne plus *travailler* le vernis), car on risquerait de ne pas avoir une surface bien unie.

Laisser sécher à la lumière naturelle à une température de 15 à 20 degrés, à l'abri de la poussière.

Les surfaces poreuses (bois, plâtre, etc.) doivent préalablement être enduites d'une ou deux couches de vernis, détrempé dans moitié et même deux tiers d'essence de térébenthine fraîche.

Les surfaces à vernir doivent toujours être parfaitement nettoyées ; *pour le bois* on enlèvera les rugosités avec du papier de verre, *pour le fer*, qui ne doit conserver aucune trace de rouile ou de matière grasse, on le frottera avec un peu de papier d'émeri, et on nettoiera ensuite avec de l'essence de térébenthine fraîche.

Nul doute que ces derniers éclaircissements, satisfaisant à toutes exigences, ne rencontrent le meilleur accueil auprès de la fantaisie et du caprice imprévus de ceux qui nous lisent, d'autant qu'il précèdent à souhait l'étude de la peinture, que nous abordons plus loin.



Impr. J. Dumoulin, à Paris.

Le Gérant : MAX DELAGRAVE.

6e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

LA PEINTURE SUR PORCELAINE

Numéro 6. — *Sixième concours.* — LA PEINTURE SUR PORCELAINE, FAIENCE, ÉMAIL, ETC.

Exécuter un décor au choix du concurrent, sur une assiette de porcelaine que l'on aura donnée à cuire.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 15 septembre inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix.	— Voyage en Orient du Césarévitch (Chine, Japon, Sibérie). In-4, relié.	30 fr. »
2e prix.	— *JACQUEMIN.* Histoire générale du Costume. In-4, relié.	15 fr. »
1er acc.	— *E.-BAYARD.* La Caricature et les Caricaturistes. Relié	10 fr. »
2e acc.	— *Général O. BARATIERI.* Mémoires d'Afrique. In-8, broché	7 fr. 50
3e acc.	— *MAG-DALAH.* Un hiver en Orient. In-8, broché	5 fr. »
4e acc.	— *CAZENEUVE.* A la Cour de Madagascar. In-12, broché	3 fr. 50
5e acc.	— *RAYMOND.* Histoire de l'Art. In-8, broché	2 fr. 90
6e acc.	— *G. GRAND.* Le Royander Goa. In-8, broché	2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans le 8e fascicule, qui paraîtra le 15 octobre.

RÉSULTAT du QUATRIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

La Cellulotypie

1er Prix. — Mme T. de Simonin, 221, boulevard Raspail, Paris.
2e Prix. — Mme Montmory, 221, boulevard Raspail, Paris.
1er *accessit.* — Mlle Lemarchand, 5, rue Lemercier, Paris.
2e *accessit.* — Mme Loizeau, à Saint-Etienne de Fougères (Lot-et-Garonne).
3e *accessit.* — Mlle M. Sigean, 21, du du Bois, à Vincennes (Seine).
4e *accessit.* — Mme Durand, aux Lilas (Seine).
5e *accessit.* — Mme Legrand, 54, boulevard Lazare-Carnot, à Toulouse.

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

Midship. — 1° C'est là une des particularités du fixatif Vibert, elle est à retirer. — 2° Adressez vous à Mlle J. Degand, 221, boulevard Raspail, Paris, cette personne vous donnera tous les modèles désirables et à des prix modérés.

Paule. — Pour les portraits, nous vous conseillons Nadar, 51, rue d'Anjou, Paris.

L de V. — Trop de pose. Mauvais bain de virage. — Impossible à prévoir.

*C***.* — Le professeur Forestier vous donnera satisfaction, voici son adresse; 34, rue Gabriel, Paris.

Une embarrassée. — Il ne fallait pas graver sur la plaque cellulotypique du côté de la marque brevetée.

Jane D. — Parce que le cliché sinop n'avait pas été préalablement bichromaté.

Jules de M. — Prenez du plâtre à mouler comme il a été dit, et non du plâtre ordinaire.

*B***.* — Cela nécessite une trop longue réponse. Veuillez m'écrire.

CHAPITRE XXV

Le dessin d'après la bosse.

M. Ingres s'est écrié pompeusement, mais judicieusement : « Le dessin c'est la probité de l'art! » Tout au moins le maître dessinateur a-t-il voulu faire saisir la base essentielle du dessin, en exhortant le débutant à la conscience de la ligne avant la curiosité de la couleur, plus attractive mais secondaire.

Comment apprend-on à dessiner? Point avec des mots, certes; toutefois, de bons conseils peuvent venir en aide à l'indécision des premiers pas, ils encouragent aussi, et notre seul désir est de mettre en goût de dessiner. Cet enseignement de la difficulté dont nous allons traiter, sort légèrement de notre but désinvolte général, mais il nous est particulièrement agréable de ne point « sauter » tous les obstacles, quand cela ne serait que pour faire goûter davantage à l'amateur le bénéfice d'un terrain aplani, d'un art condescendant, que l'on ne doit pas payer d'ingratitude et méconnaître dans ses cimes.

Le dessin, donc, est la partie la plus délicate de notre travail, il s'apprend progressivement depuis le modèle en plâtre (d'après la bosse) jusqu'au modèle vivant, sans passer, surtout, par la copie du modèle dessiné, qui ne sert à rien.

Il faut dessiner environ quatre à cinq ans, très sérieusement, pour devenir d'une certaine force, susceptible d'offrir un agrément de quelque valeur; toutefois, une année ou deux suffisent à procurer un passe-temps d'une certaine illusion. Le débutant se procurera un modèle de tête en plâtre qu'il accrochera bien en lumière, mais en cherchant des jeux d'ombre très déterminés, point de lumière diffuse enfin, mais un effet catégorique de blanc (lumière) et de noir (ombre).

Lorsque le modèle est bien fixé, on se place pour le copier à environ 2 mètres et l'on s'installe, pour dessiner, de la façon suivante : disposer sur un chevalet ou sur ses genoux un carton à dessin de la dimension d'une feuille de papier Ingres blanc, maintenue aux quatre coins avec des punaises ou mieux avec des pinces.

On doit s'attacher à dessiner exactement dans les proportions de son modèle lorsqu'il s'agit, naturellement, comme dans le cas présent, par exemple, de copier un motif ne dépassant point les dimensions du carton que le débutant choisira pour base d'appréciation.

Ici même, pour copier la tête en question, notre feuille de papier est trop grande, plions-la donc en deux.

Pour dessiner, on se sert de fusain plutôt trop dur que trop mou, finement taillé, de manière que le trait soit fin et permette le tâtonnement, les « repentirs » sans salir le papier, et aussi parce que, en s'habituant à manier dès le début une pointe de fusain à la façon d'un

crayon, sans escompter les facilités d'effacer qui rendent confiant, paresseux même, on dessine plus franchement, avec volonté et décision.

Au surplus, lorsqu'il s'agit de faire un dessin, un croquis au crayon ou à la plume, plus rebelle à l'action de la gomme, le débutant, obligé à plus de réflexion avant de dessiner, à plus de légèreté dans le trait par la pratique préalable du fusain plutôt dur et très pointu, n'éprouvera aucune gêne et gagnera une rapidité d'expression supérieure, lorsqu'il maniera, par la suite, le crayon ou la plume.

Maïs poursuivons : s'appliquer à bien mettre le sujet copié au milieu du papier, en un mot : bien en feuille, et indiquer très légèrement (le fusain tenu entre le pouce et les deux premiers doigts) les lignes principales de la tête que nous avons choisie pour modèle, soit le mouvement des yeux, du nez, de la bouche et des maxillaires, puis la limite des cheveux, la place de l'oreille, tous points enfin susceptibles de guider dans la forme générale et les proportions d'ensemble.

Cligner des yeux durant cette opération, afin de ne point voir les détails, mais les « masses », et comparez toujours le rapport d'un point avec un autre, telle hauteur à telle autre ; observer les points sur la même ligne, dans leurs mouvements, relativement à des lignes, soit verticales, soit horizontales.

On se rend compte des « verticales » avec le fil à plomb, qui, interposé entre l'objet à dessiner et l'œil, montre les points qui se succèdent verticalement; quant aux « horizontales », nous avons dit qu'une règle, un crayon, interposés comme le fil à plomb, suffisaient à les démontrer.

Surtout donc, ne s'inquiéter des détails que progressivement, au fur et à mesure des rectifications générales, s'attacher à ne point voir dans les ombres, ni dans les parties trop claires, ne dessiner que ce que l'on voit en clignant des yeux, cela suffira à rendre parfaitement le modèle.

Dans le dessin, l'œil est tout et la main n'est que secondaire, cela est important à savoir, car il vaut mieux avoir un bon œil aiguisé qu'une main trop habile, cette dernière qualité, enfin, ne découle que de la première.

Nous avons donné les moyens de se rendre compte des verticales et des horizontales, voici ensuite comment on mesure les proportions de la mise en place du dessin. On se sert comme fil à plomb d'un double décimètre en bois, interposé entre l'objet et l'œil, et l'on reporte sur son papier, à une échelle plus grande, les points du dessin observés sur les degrés marqués sur le double décimètre.

Autre moyen : plier une carte de visite d'abord par le milieu, et diviser en deux ensuite ce milieu, toujours en pliant la carte; on obtient ainsi les divisions et subdivisions désirables.

Nota bene : Quel que soit le mode de mensuration employé, il faut que le double décimètre ou la carte soit placé (on rapproche ou bien on éloigne de l'œil, à cet effet, le bras qui porte l'objet jusqu'à trouver la distance) dans le vide naturellement, de manière qu'il touche à son extrémité et à sa base celles équivalentes du modèle.

Voici maintenant comment on, « modèle », c'est-à-dire comment on ombre, lorsque l'on est très sûr de l'exactitude de son dessin.

Ne point oublier qu'entre l'ombre et la lumière, il existe la demi-teinte qui est le passage entre ces deux extrêmes.

Frotter le fusain dans le sens de la forme du modèle, jusqu'à obtenir le ton ou valeur de ce que l'on voit, ne point tomber surtout dans le noir, car nous savons qu'entre un morceau de drap noir et même le ton sombre qui nous apparaît le plus intense sur notre modèle, il y a une grande différence.

Comparer entre eux les tons de fusain frotté, en rendre la couleur, enfin, avec autant de soin que nous en avons apporté tout à l'heure à la forme des lignes et à leur proportion.

Ne point écraser le fusain avec le doigt, cela est inutile, mieux vaut le fondre par un crayonnage plus ou moins coloré; en écrasant le fusain on risque de faire « mou », mais se méfier du



Pl. 84. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, SUR BOIS ET SUR ÉTOFFES, ART DU CUIR, ETC.

(*D'après Mulier.*)

crayonnage (au fusain) qui, trop heurté, sans passage entre le noir et le blanc (clair), ferait tomber dans l'excès contraire.

On efface les traits défectueux du fusain, soit avec de la mie de pain rassis ou bien à la gomme (gomme éléphant, gomme-pâte qui tient lieu de mie de pain, etc.). Lorsqu'un ton est trop coloré, on l'atténue soit en donnant une pichenette au verso de la feuille de papier, soit encore en l'essuyant légèrement avec un vieux gant de peau qui remplace le dolage d'antan.

Comme bien on pense, la manière de dessiner, quant au procédé, car le résultat donne seul raison, diffère selon les maîtres. Les uns préconisent l'exécution à la *sauce*. Ce dernier moyen consiste à modeler les ombres avec un *tortillon* ou à l'*estompe*, c'est-à-dire en chargeant ces estompes d'une couleur noire veloutée dite *sauce*, que l'on frotte ensuite « en valeur » à l'endroit désiré.

Les blancs ou lumières s'enlèvent alors sur le dessin avec de la mie de pain.

Les autres maîtres ne cachent point leur préférence pour l'emploi simultané du crayon noir et du fusain et même pour le dessin au crayon seul.

Bref le résultat seul importe, et si le dessin à l'estompe est d'effet séduisant, cet effet, parfois dû au hasard, triomphe souvent malgré un dessin et des valeurs défectueuses; quant à l'adjonction du crayon noir au fusain elle n'apparaît point indispensable, lorsque quelques retouches au fusain noir et dur corrigent çà et là quelques mollesses de modelé. Le dessin au crayon seul, lui, a le tort de rendre les retouches difficiles et par là même de borner le contentement de l'élève à une expression médiocre. Les uns préconisent la sauce parce qu'ils prétendent que ce moyen apprend à peindre..., mais alors cela nuit au dessin, but préalable...

Peu nous importent donc ces divers objectifs et passons au fixage du dessin, qui, quel que soit le mode employé, risque de s'effacer.

On fixe avec un fixateur trempé dans un flacon de fixatif (*Art du Cuir*, du *Pochoir*, etc.). On pourra procéder par soi-même à la fabrication de ce liquide, en faisant fondre de la gomme laque dans de l'alcool. Filtrer ensuite et conserver dans un flacon hermétiquement bouché.

Après quelque expérience du dessin d'après de menus plâtres : têtes, mains, pieds, ornements, on pourra s'essayer d'après un modèle, grandeur naturelle.

Même manière de dessiner, nous donnerons cependant, à ce propos, quelques conseils spéciaux. C'est ainsi que l'on devra dessiner dans la feuille de papier Ingres tout entière, de manière que la tête du personnage (si la tête est la partie la plus élevée du modèle, et si au lieu de la tête un bras en l'air dominait l'ensemble, c'est de l'extrémité de ce bras qu'il faudrait tenir compte) soit tout à fait en haut de la feuille de papier, sans laisser de marge, enfin. Même observation pour les pieds ou base du modèle, qui seront tout au bas de la feuille.

Ce dispositif, étrange à première vue, offre l'avantage d'apprendre au débutant à mettre en place son modèle, avec volonté sans s'en remettre au hasard. De plus, il permet la proportion la plus avantageuse, étant donné l'espace à couvrir. Il faut que l'artiste ne soit jamais embarrassé de plier son sujet à la forme de papier ou de toile qu'il a choisie, d'où l'efficacité de cette ordonnance.

En thèse générale, la tête humaine doit se compter de sept à huit fois, comme proportion, du chef aux pieds, et le milieu du corps se trouve au milieu du pubis.

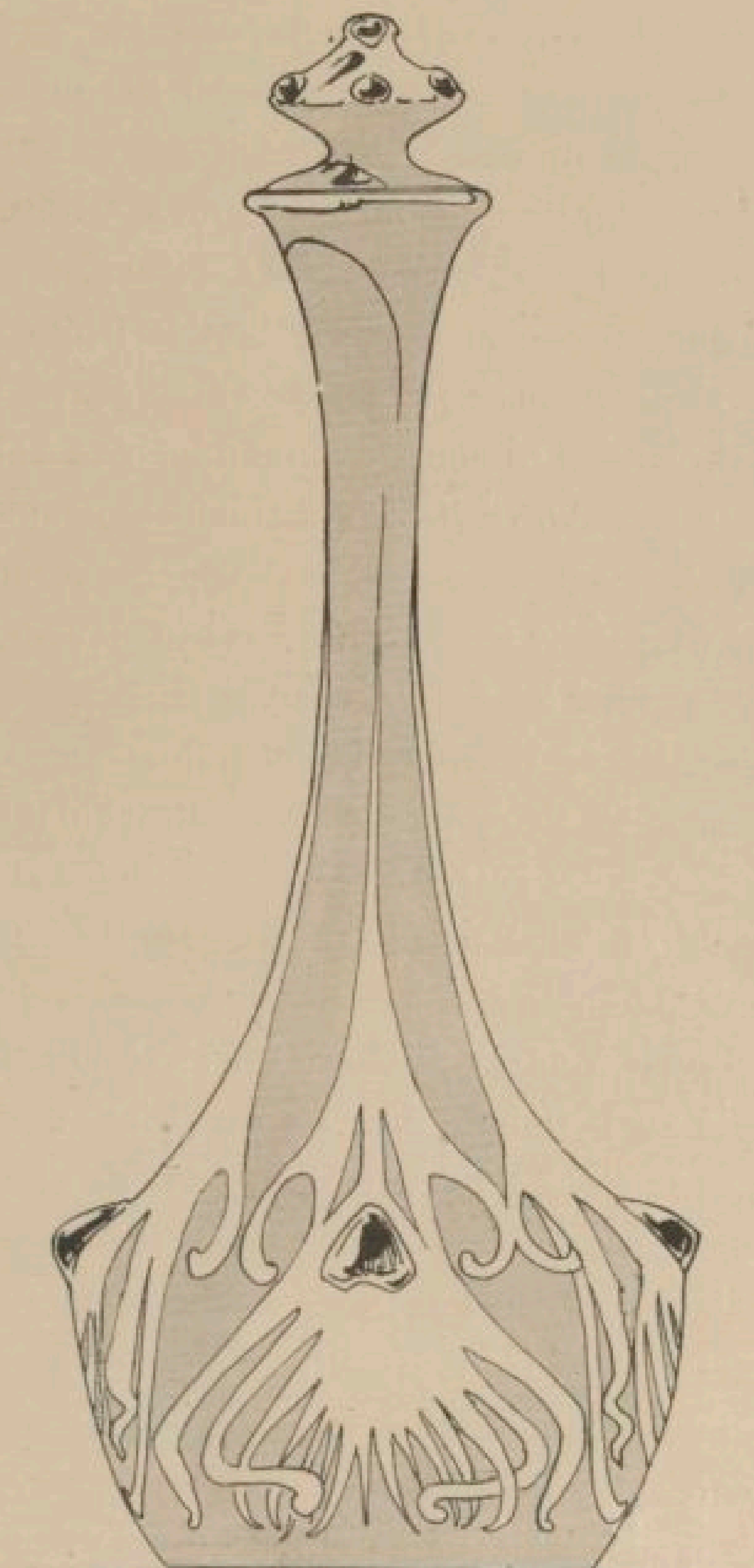
Voilà le point de départ des proportions, dont on doit néanmoins s'assurer. Exemple de mensuration (toujours à l'aide, soit de la carte de visite ou du double décimètre) : allonger le bras ou le reculer jusqu'à ce que le quart de la carte de visite tienne bien en haut le sommet de la tête et en bas le menton. Ensuite, sans bouger le bras comme distance, mais en le faisant descendre, observer à quel endroit l'on compte deux têtes, puis, en descendant encore, où l'on compte trois têtes, etc.

Marquer ensuite sur la feuille de papier autant de divisions que l'on aura compté de têtes en traçant à chaque endroit des points de repère : les pectoraux, les plis du torse, les genoux, etc., partager aussi le papier en deux, pour indiquer le milieu du personnage.

Chercher les aplombs avec le fil à plomb, comparer les volumes entre eux, les jours ménagés entre les membres, toutes choses enfin qui vous donneront le dessin du modèle que vous tâchez de copier. Dessinez largement surtout, sans « fignoler »; si votre dessin est bien en place (sans détails) et en juste valeur, cela suffit. Faites des ensembles le plus possible, pour vous habituer à

la proportion normale du corps, proportion que vous saisirez ensuite « au jugé », en toute liberté d'énonciation.

Ainsi se trouvent résumées, avec une concision qui s'explique par l'élévation du sujet et la difficulté de sa théorie, les pratiques rationnelles du dessin; on les lira comme elles ont été écrites, à travers notre simplicité coutumière, notre expérience, à travers aussi le regret de l'impuissance des mots qui dessert la meilleure bonne volonté. Nous reviendrons encore sur ce sujet, car il est obsédant comme les excuses que nous invoquons.



Pl. 85. — VASE A ÉMAILLER OU A PEINDRE

(D'après Le Turcq.)

CHAPITRE XXVI

La peinture à l'huile. — Conseils préliminaires. — Du matériel. — Du mélange des couleurs. — Exécution. — Mise au carreau. — Carreau diviseur.

Nous voici en pleine difficulté d'explications et d'expressions. Néanmoins, nos conseils rationnels suffiront au néophyte qui voudra bien aider à notre tâche ardue par quelque connaissance du dessin, base formelle, indispensable, de la pratique des couleurs.

Certes, l'attrait de la couleur est inséparable de la science, plus ou moins approfondie, du dessin, puisqu'il importe ici, ni plus ni moins, de modeler une forme, d'en demeurer esclave, avec la difficulté supplémentaire du ton, de la valeur juste, harmonieuse, selon l'éclat prestigieux de la nature sans cesse renouvelée.

Donc, ne peignons point en parfaite ignorance du dessin, ni sans la moindre connaissance de la perspective : nous éviterons ainsi les déboires initials.

Nous écarterons ensuite les « systèmes », les « manières », les complications et autres préoccupations qui, en général, viennent assiéger le débutant. Ces écueils proviennent d'un matériel trop perfectionné, d'une part, source d'incertitudes et de « vertige » ; d'autre part, l'intelligence du commençant se débat déjà avec ses préférences artistiques, mal en rapport avec la gaucherie des premiers pas.

Bref, il importe de s'en tenir à un strict outillage, ainsi qu'à une modeste passivité intellectuelle, car s'il est permis de préférer tel genre de peinture, on ne saurait être exclusif, surtout lorsque l'on verra sa « manière » propre, en proie aux difficultés d'un métier que l'on ne sait point du tout.

Voici pourquoi nous réclamerons seulement, du lecteur non initié, une soumission favorable en accord avec un outillage rationnel et progressif.

DU MATÉRIEL

Le matériel usité pour la peinture à l'huile se compose d'une palette en bois ronde ou carrée, de pinceaux ou brosses en soie, carrés de préférence, de tubes contenant les couleurs, toutes préparées, d'un godet à palette, d'un couteau à palette, d'un flacon d'huile d'œillette, d'essence de térébenthine, et d'un flacon de siccatif de Courtrai ou flamand.

Au surplus, il suffit d'acheter une boîte garnie renfermant ces accessoires, auxquels on ajoutera un appui-main, un ou plusieurs panneaux de bois ou bien une toile tendue sur châssis et enfin un chevalet, soit fixe, soit démontable, selon que l'on désire peindre chez soi ou en plein air.

Le prix des boîtes pour la peinture à l'huile varie nécessairement selon leur composition



Pl. 86. — MOTIF POUR PYROGRAVURE, ARTS DU CUIR ET DU MÉTAL, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(*D'après Bouzin.*)

plus ou moins étendue, depuis 10 fr. 50 jusqu'à 27 francs et même plus. Au reste, l'amateur devra, nous le répétons, s'en tenir, pour ses débuts, à un équipement réduit mais suffisant. Il n'oubliera point d'adjoindre à son bagage d'artiste un modeste chiffon de toile qui lui servira d'essuie-pinceau.

Surtout, que dans son choix *de visu* à travers l'ingéniosité des marchands, il ne s'embarrasse

point de boîtes à pouce, à crémaillère, etc., ni de chevalets trop perfectionnés; le dilettantisme du matériel viendra de lui-même, progressivement, au fur et à mesure du talent, capricieux et... douillet.

Ainsi donc, abandonnons le luxe de la boîte « de campagne » en faveur de la simple boîte « d'atelier », qui est la même, moins une commodité spéciale dont nous n'avons cure, en parfaits artistes que nous rêvons d'être, non en amateurs...

DU SUBJECTILE

On peint sur toile, montée sur châssis ou non, en ce dernier cas économique; il suffit d'acheter au mètre de la toile à peindre et de l'attacher avec des punaises, aux quatre coins, sur une planche à dessin. Au surplus, en dehors des toiles préparées, on pourrait procéder par soi-même à cette préparation, en encollant simplement la surface d'une toile ordinaire, calicot, etc. On peint aussi sur papier préparé ou non (Holbein chérissait ce dernier moyen), sur panneau de bois ou de carton, tendu de toile ou non. Que de jolies esquisses encore connaissons-nous, qui furent simplement peintes sur les panneaux d'une vulgaire boîte à cigares!

Reste le choix de la toile. Se borner, au début, à la toile ordinaire, c'est-à-dire à gros grains, usqu'à ce que la toile fine, naturellement plus coûteuse, soit exigée enfin par des préférences de talent ou de progrès, toiles très ou peu couvertes, absorbantes, demi-absorbantes (ces dernières plutôt usitées pour la peinture décorative), etc. Mais revenons à la simplicité, et laissons là les subjectiles rares.

Nota bene : Il est bon, en certains cas, de dégraisser la surface d'une toile neuve en frottant sur celle-ci une pomme de terre coupée en deux; d'aucuns préfèrent pour cette opération, frotter leur toile avec de la *prêle* sèche.

Lorsque l'essai de peinture est manqué, on gratte la peinture encore fraîche avec le couteau à palette, et, si la toile, le panneau ou le papier sont secs, et que le précédent travail gêne, on n'a qu'à passer avec un pinceau large une couche de blanc de céruse dilué avec du siccatif mêlé d'essence de térébenthine. Ce moyen permet ainsi des recommencements d'une économie fort agréable pour les débuts.

DES COULEURS

Les couleurs, nous l'avons dit, sont renfermées dans des tubes d'étain; pour s'en servir, il suffit de presser légèrement sur l'extrémité du tube : la couleur sort alors en « boyau » que l'on écrase sur la palette à l'endroit voulu. (Employer pour plus d'économie, au début, les couleurs dites « pour la décoration ».) Boucher avec soin le tube de couleur après cette opération, pour qu'elle ne sèche point, et, au fur et à mesure que le tube se vide, remplier l'étain à sa base, afin que la pâte, en diminuant dans le tube, se rapproche, petit à petit, de l'ouverture de celui-ci. La dessiccation de la pâte, de la sorte, moins éparpillée, est moins rapide. Les tubes de couleur se débitent en diverses grosseurs.

Voici le nom des couleurs essentielles; le débutant devra se contenter de cette énumération, quitte à s'adjoindre d'autres tons par la suite. Au surplus, nous ne saurions trop le répéter, des goûts et des couleurs..., mais cela concerne l'expérience et le talent.

Ne nous préoccupons donc point, pour l'instant, des couleurs solides ou non, de fixité

A



Pl. 87. — MOTIF POUR POCHOIR, PYROGRAVURE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(*D'après Bernaux.*)

complète, etc. A défaut de l'expérience, les marchands de couleurs sauront vous guider, et même, pour vous épargner cette peine, nous avons noté à votre intention, sur la palette d'un maître, un indiscutable choix de couleurs, comme nombre et qualité. L'ordre dans lequel ces couleurs sont placées sur la palette est en outre une indication précieuse.

Suivre cet ordre de haut en bas, comme si la palette était placée verticalement, le trou pour passer le pouce en haut et à droite :

Blanc d'argent.	*Terre de Sienne brûlée.*
Cadmium clair citron.	*Laque carminée.*
Cadmium foncé.	*Bleu de cobalt.*
Ocre jaune.	*Bleu d'outremer.*
Terre de teinte naturelle.	*Vert émeraude.*
Vermillon français.	*Bitume.*
Rouge de Venise.	*Noir d'ivoire.*

A cette énumération on ajoutera le vert Véronèse, si l'on fait du paysage.

Autant que possible, ne point employer pur le bitume ainsi que la laque. Ces couleurs séchant lentement, on pourra, lorsque l'on s'en servira, employer du siccatif mêlé au jus avec lequel on les délaye.

DU MÉLANGE DES COULEURS

Le lecteur, pour éviter des redites, pourra déjà se reporter à ce que nous avons dit au sujet des tons, notamment à la théorie des couleurs complémentaires (voir *Peinture sur porcelaine*); nous indiquerons maintenant quelques mélanges principaux obtenus avec les seules couleurs primitives qui sont le rouge, le bleu et le jaune :

Rouge et bleu = violet.	*Rouge et violet = grenat.*
Jaune et bleu = vert.	*Rouge et orangé = jaune capucine.*
Jaune et rouge = orangé.	*Bleu et violet = indigo.*

Indépendamment de ces vagues indices, il n'existe que l'initiative personnelle, c'est-à-dire la recherche par tâtonnements, sur la palette, du ton offert par la nature et à rendre sur son œuvre. Toutefois nous donnerons quelques conseils généraux, un peu puérils sans doute, mais empreints de la meilleure bonne volonté.

PAYSAGE

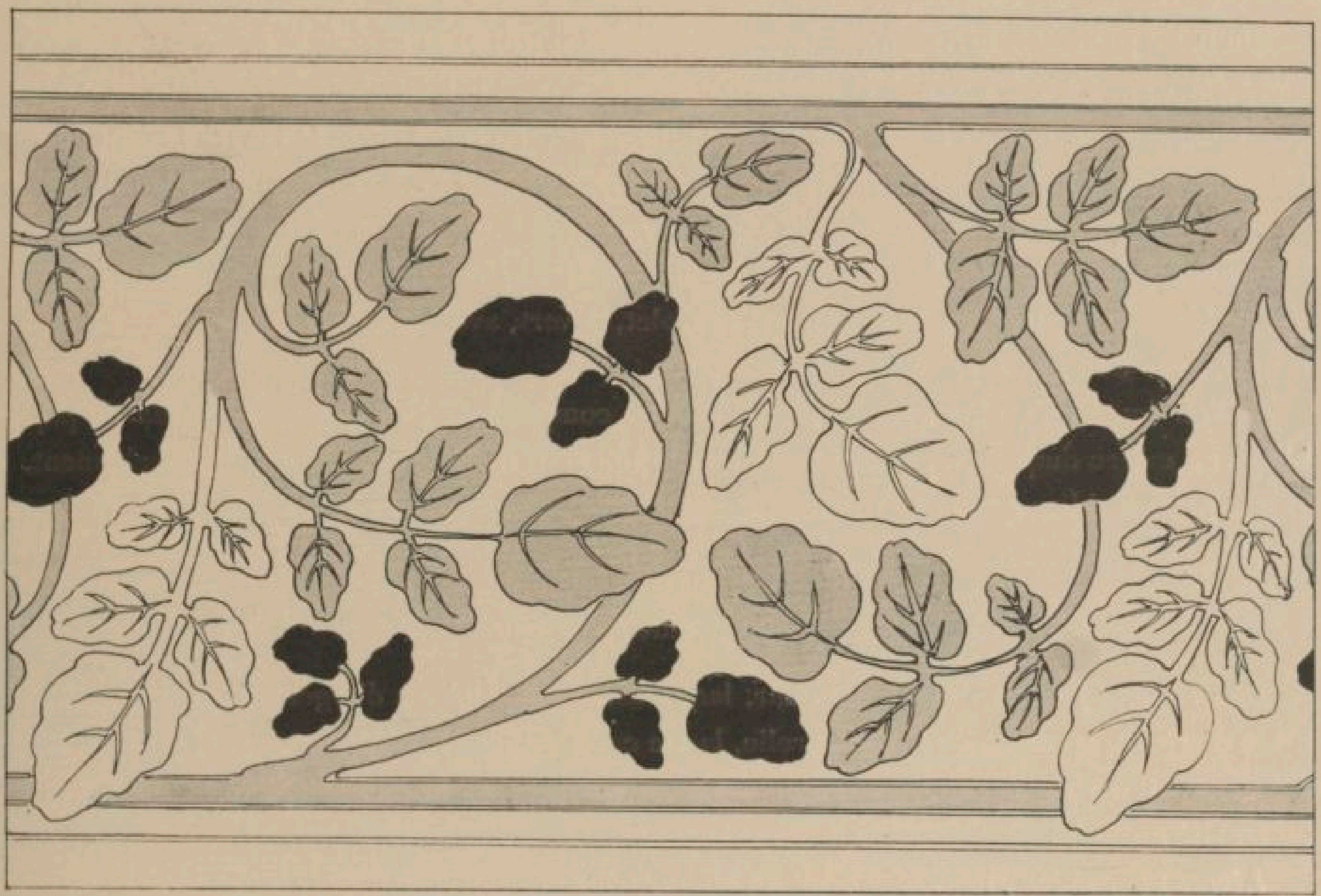
Ciels : bleu d'outremer ou bleu de cobalt mêlés de blanc d'argent (le bleu d'outremer est plus *lourd* que le cobalt et le bleu de Prusse plus *lourd* encore que l'outremer; cette dernière couleur, en outre, *fournit* beaucoup, de même que le brun rouge : l'employer parcimonieusement, réserver plutôt, en somme, l'outremer et le bleu de Prusse à la *couleur des feuilles d'arbres*; ces dernières couleurs, mêlées à de la terre de Sienne brûlée éclaircie de blanc, donnent le ton des *terrains*, des *troncs d'arbres*; si le terrain, les troncs d'arbres sont plutôt jaunes, ajouter de l'ocre jaune, voire même du cadmium ou du jaune de chrome, plus vifs; si le terrain est plutôt rougeâtre, ajouter un peu de vermillon ou une pointe de brun rouge, à moins qu'une faible addition de noir d'ivoire ne convienne, au surplus.

Employer le noir le moins possible; réaliser les tons sombres plutôt avec du bitume, ton

transparent, mêlé de terre de Sienne brûlée ou non, selon la nuance, ou d'outremer, du vert émeraude à de la laque carminée aussi, selon le cas.

En mêlant une pointe de vert émeraude au bleu de cobalt, d'outremer ou de Prusse (toujours avec du blanc plus ou moins selon le ton de la nature), on obtient un ton de *ciel* plus délicat; de même, une pointe de laque mêlée au vermillon ou au brun rouge donne un rouge et un brun rouge plus fins.

Pour le *feuillage*, varier ses verts en employant tantôt le vert émeraude, tantôt le vert



Pl. 88. — MOTIF POUR POCHOIR, PYROGRAVURE, BOIS DÉCOUPÉ, MARQUETERIE, ETC.
(*D'après Herbert.*)

Véronèse, très rarement purs, plutôt mêlés de jaune de cadmium ou de chrome (clair ou foncé), additionnés parfois de blanc, et souvent de bleu (cobalt ou outremer); faire les ombres du feuillage en mêlant du bitume au vert ou bien de la terre de Sienne brûlée ou non, de la laque carminée encore.

Un mélange de bleu d'outremer, de terre de Sienne brûlée et d'un peu de noir d'ivoire éclaircis plus ou moins de blanc d'argent expriment un *ciel orageux*; pour un coucher de soleil, mêler du vermillon à de la laque avec une pointe de cadmium.

En général, si un ciel, si un terrain *tirent* sur le jaune, ajouter une pointe soit d'ocre jaune, soit de cadmium ou de jaune de chrome (plus vifs); s'ils tirent sur le rouge, ajouter une pointe de vermillon; sur le vert, du vert émeraude, etc., etc.

Peindre une ombre portée par un objet rouge, par exemple, plutôt dans ces tons d'ombre

rougeâtre, à moins encore que cette ombre ne participe de la couleur du sol sur lequel elle figure; en somme, s'attacher à faire des ombres transparentes à base de violet bleu, jamais noires et ne point oublier que, d'une manière générale, le ciel doit être d'une valeur plus claire que toutes choses environnantes (c'est-à-dire qu'un blanc pur, même, doit se détacher en valeur sur le ciel), et que les ombres font corps avec la partie sur laquelle elles se posent ; en un mot l'ombre n'est pas « un morceau de drap noir découpé », mais bien une tache sombre de la couleur plutôt, mais neutralisée, de l'endroit où elle se trouve. Tout reflet encore est de la couleur atténuée de l'objet qui le motive.

En thèse générale, le noir n'existe point dans la nature, et si parfois le débutant était tenté d'exprimer par un noir pur soit la trouée d'une fenêtre, soit le creux d'un terrain, etc., il n'aurait qu'à comparer un instant la couleur de cette trouée, de ce creux, avec la manche noire de son vêtement ou tout autre tissu réellement noir : un chapeau haut de forme serait le comble !

Ne pas employer pures les couleurs, les rompre au contraire selon l'esprit de la nature : le bleu, avec un peu de vert; le rouge, avec un peu de jaune ; le brun, la terre de Sienne, avec un peu de bleu ; la laque, avec du vermillon ; le violet, le vert, avec du brun, de la terre de Sienne ; le noir, avec du bleu, etc.

Si l'on doutait d'un ton à rendre, il suffirait de comparer ce ton avec un morceau de papier blanc, au milieu duquel on percerait un trou : le ton ainsi isolé apparaîtrait plus franchement.

Ne point oublier que le mérite d'un ton est de ne presque pas en laisser deviner le mélange.

Mais poursuivons notre vague indication des mélanges.

FIGURE

Chair : ocre jaune ou cadmium clair, laque carminée et blanc d'argent. Dans les ombres : blanc d'argent, terre de Sienne naturelle, laque carminée, une pointe de cobalt; plus intense : outremer, terre de Sienne, vermillon ou brun rouge plus ou moins mêlés de blanc selon l'intensité graduée.

Lèvres : vermillon, laque carminée et blanc.

Cheveux noirs : noir d'ivoire, outremer et ocre jaune mêlés de blanc dans les reflets.

Cheveux châtains : ocre jaune, noir, terre de Sienne.

Cheveux blonds : ocre jaune, bitume et blanc.

Cheveux bruns : outremer, terre de Sienne brûlée, noir, pointe de brun rouge, mêlés de blanc dans les reflets.

Carnations fraîches (*joues*) : vermillon, laque carminée et blanc, pointe légère de cadmium.

Gris. Les gris s'obtiennent en mêlant du blanc, du noir et du bleu : c'est là le gris bleu. Le gris rougeâtre tire sur le rouge au moyen de brun rouge ou de vermillon; le gris verdâtre tire sur le vert avec du vert émeraude, etc., etc. Scientifiquement, en mêlant les trois couleurs primitives par parties égales : rouge, jaune, bleu, on obtient le gris parfait. On recule, en vérité, devant la difficulté et l'impossibilité de pareils conseils, d'autant que ceux-ci ne sauraient tout envisager et que les tons varient suivant la copie de la nature, sans cesse variable, et l'esprit de la vision ou la palette de celui qui peint.



Pl. 89. — PARAVENT A EXÉCUTER EN PEINTURE, PYROGRAVURE, CUIR, MARQUETERIE, ETC.

(*D'après Chauvet.*)

Voici pourquoi nous ne prolongerons pas davantage une énumération fastidieuse de la couleur à travers ses nuances insaisissables; les données précédentes suffiront et la pratique fera bien davantage. En « tripotant » les couleurs sur la palette, en cherchant à tâtons le ton à reproduire, le débutant se passera avantageusement des plus disertes théories.

Nous allons maintenant parler de l'exécution, nous mettant à la place du débutant, en présence d'un paysage, par exemple, œuvre plus aisée à réaliser que la figure, surtout lorsqu'on débute.

En dehors du paysage, l'étude de la nature morte devra précéder celle de la figure, exclusivement réservée à ceux à qui la connaissance du dessin est déjà plus familière.

EXÉCUTION

Avant de peindre, il importe naturellement de se mettre d'abord en quête d'un *motif*, c'est-à-dire d'un sujet; on réclamera de celui-ci une composition artistique, un effet agréable. Choisir un motif comportant un premier plan, de préférence.

On appelle *premier plan* l'objet (arbre, plante, maison, etc.) le plus près de son œil; *deuxième plan*, l'objet qui se trouve plus loin, immédiatement après le premier plan; *troisième plan*, l'objet situé derrière le deuxième plan, ainsi de suite jusqu'à l'*horizon*, qui est le point où le champ de l'œil, finalement, se limite.

Lorsque le motif est choisi, on l'*isole*, de manière à se figurer ce motif bien *en toile*, c'est-à-dire pris dans sa partie intéressante, sur la toile. Les débutants, en se procurant un miroir clair, simplifieront leur tâche; au reste, il suffit de regarder le paysage en l'encadrant avec les mains formant bordure autour des yeux.

Toutefois, nous indiquerons au débutant les facilités du *carreau diviseur*, qui aide aussi bien à mettre en toile le motif, qu'à dessiner, puisqu'il permet l'application directe sur nature de la méthode dite *mise au carreau*.

Le carreau diviseur se compose d'une vitre gravée par un quadrillage aux 2 centimètres et sertie dans un cadre en métal auquel se fixe une tige à coulisse servant de mire.

Le cadre est tenu verticalement par une pince terminant un support à coulisse pouvant se fixer à une table ou à une boîte à peindre.

Et, de fil en aiguille, nous ouvrirons une parenthèse pour expliquer la manière de *mettre au carreau* un dessin, une photographie quelconque; ce moyen, qu'il ne faut pas confondre avec le précédent, aide mécaniquement à grandir un sujet, mais cette fois, nous le répétons, d'après un document, non d'après nature.

Cette pratique mathématique, très facile, vient à point renforcer l'arsenal de l'ignorant du dessin, elle prend place à côté des autres « trucs » que nous citâmes précédemment : pantographe, chambre claire, etc.

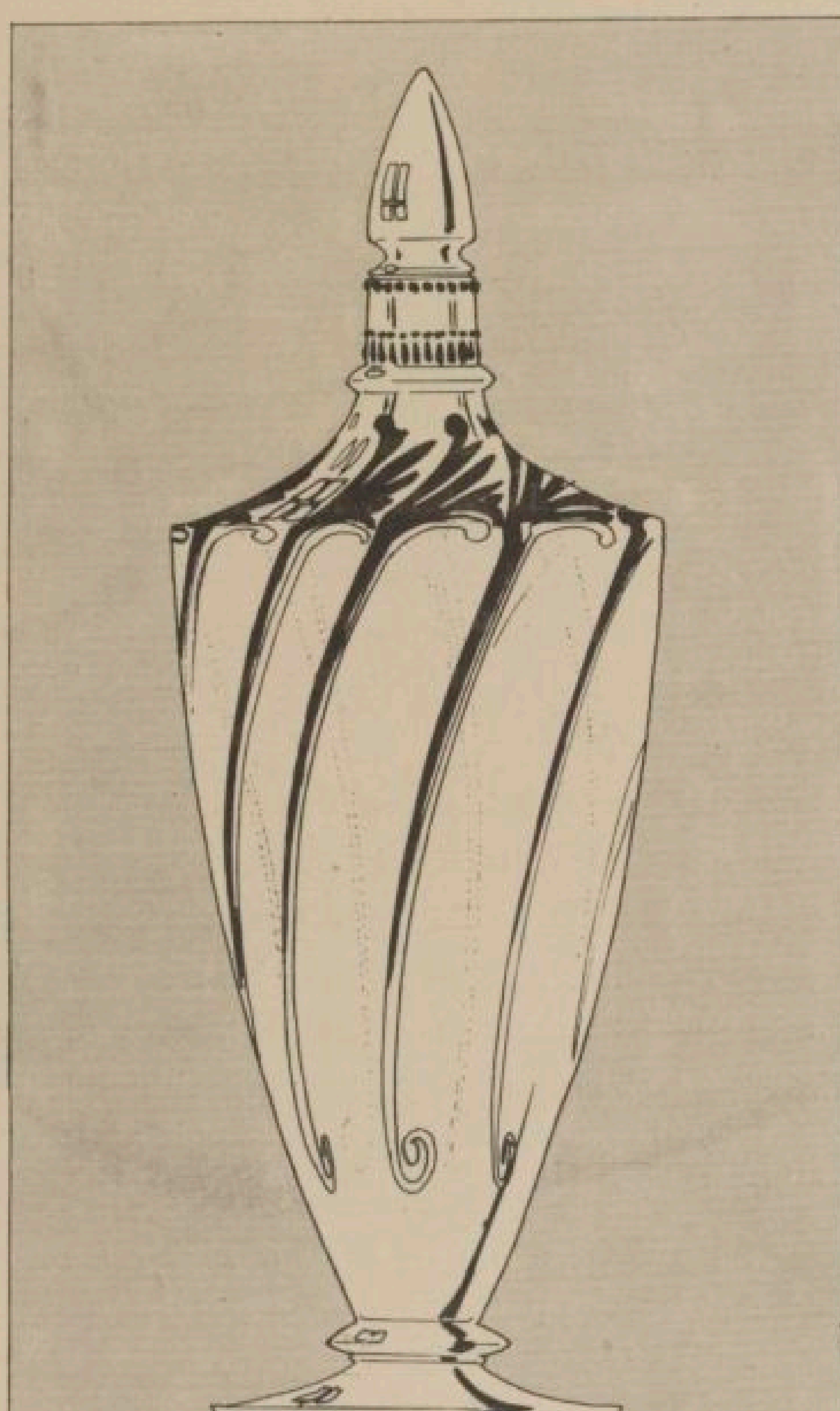
La mise au carreau pour l'agrandissement d'un dessin consiste :

1° A tracer sur l'image à grandir une série de lignes verticales et horizontales, parallèles et également espacées, pour former dans leurs intervalles des carrés d'égale dimension.

2° Suivant que l'on veut doubler, tripler, quadrupler le dessin, on trace sur le papier qui doit le recevoir, une série de parallèles horizontales et verticales espacées entre elles du double, triple, quadruple de l'intervalle qui les séparait. On obtient ainsi des carrés également doublés, triplés, quadruplés.

3° On numérotera chacune des parallèles verticales et horizontales, les chiffres des petits carreaux exprimés sur l'image à grandir correspondant à ceux des grands (image agrandie).

A l'aide de ce moyen, on tracera dans le grand carré n° 1, ce qui est dessiné en petit dans le petit carreau n° 1 et ainsi de suite.



Pl. 90. — MOTIF POUR PEINTURE SUR VERRE, ÉMAIL, ETC.

(*D'après Décorchemont.*)

Indépendamment de ces adjuvants, nous signalerons au lecteur un dispositif ingénieux intitulé *compas du dessinateur*, grâce auquel on peut être exactement renseigné, si l'on doute de telle inclinaison, de telle proportion.

Ce compas spécial indique les aplombs et peut rendre des services à l'œil non encore exercé, de même que le fil à plomb dont nous avons parlé au chapitre du *Dessin*, en même temps que de quelques autres moyens pratiques de prendre des mesures d'après nature.

D'ores et déjà, il suffit, lorsqu'on veut se renseigner sur la valeur d'une inclinaison de ligne, d'interposer entre son œil et cette ligne, soit une règle, soit un crayon. D'ailleurs, le chapitre *Dessin* a soufflé au lecteur des pratiques plus variées, plus complètes.

Mais après cette longue digression, revenons à notre objet. Aussitôt le motif arrêté, le peintre (muni d'un attirail portatif) déploiera ses ustensiles et dessinera sur sa toile, soit au crayon, soit au fusain, les masses principales de ses plans, la tache des arbres; en un mot, il indiquera sommairement les silhouettes de ce qu'il a devant les yeux, tout en clignant de l'œil pour ne point voir trop de choses.

Abordons la peinture maintenant (fixer le fusain, si l'on dessine avec) et faisons notre palette.

Meubler sa palette selon les exigences de son sujet. Puisque nous traduisons un paysage, multiplions en conséquence les verts, les bruns, les rouges aussi, si nous avons à peindre des tuiles, des fleurs écarlates, etc.; en somme, selon que nous ferons de la figure, de la nature morte, de la marine, mettons sur notre palette les tons appropriés et n'ayons crainte de mettre une bonne quantité de couleur : cela nous entraînera à peindre plus largement, car on doit peindre avec de la pâte, résolument.

Nous pourrions à la rigeur peindre sans liquide; cependant le godet de notre palette, d'une manière générale, renferme un peu d'huile mêlée d'essence de térébenthine, l'adjonction de siccatif n'est nécessaire que pour activer la dessiccation des couleurs, elle n'est point ici indispensable, tandis que si nous étions habile, pour enlever une pochade (esquisse de premier jet), le siccatif nous rendrait service, à condition toutefois que nous n'en abusions pas, car il fait craqueler les couleurs.

Aussitôt la palette faite, pourvue des couleurs et du liquide enfin, mettons-nous à l'œuvre. Tenir la palette (qui s'appuiera sur l'avant-bras, du côté du corps) dans la main gauche, le pouce de cette main passant dans le trou de la palette, les autres doigts maintenant sept à huit pinceaux environ.

Indiquons premièrement le ciel, point de départ de la *valeur* générale sur laquelle nous nous baserons pour tenir nos couleurs d'une gamme inférieure à ce ciel ou fond. (Si l'on peignait une figure, une nature morte, etc., le fond de muraille ou d'étoffe servirait alors de semblable référence.)

Faire ses mélanges sur la palette et appliquer la pâte, touche par touche, dans le sens de la forme à rendre, en commençant par les ombres. Ne point balayer la couleur, mais la poser par petites touches juxtaposées. Cligner des yeux comme il a été dit lors du dessin, afin de ne découvrir les détails que progressivement. N'empâter que les premiers plans et peindre les autres plans en diminuant l'abondance de pâte jusqu'à l'horizon, qui doit être à peine frotté. Même observation pour les nuages, qui seront empâtés légèrement, seulement dans leurs premiers plans.

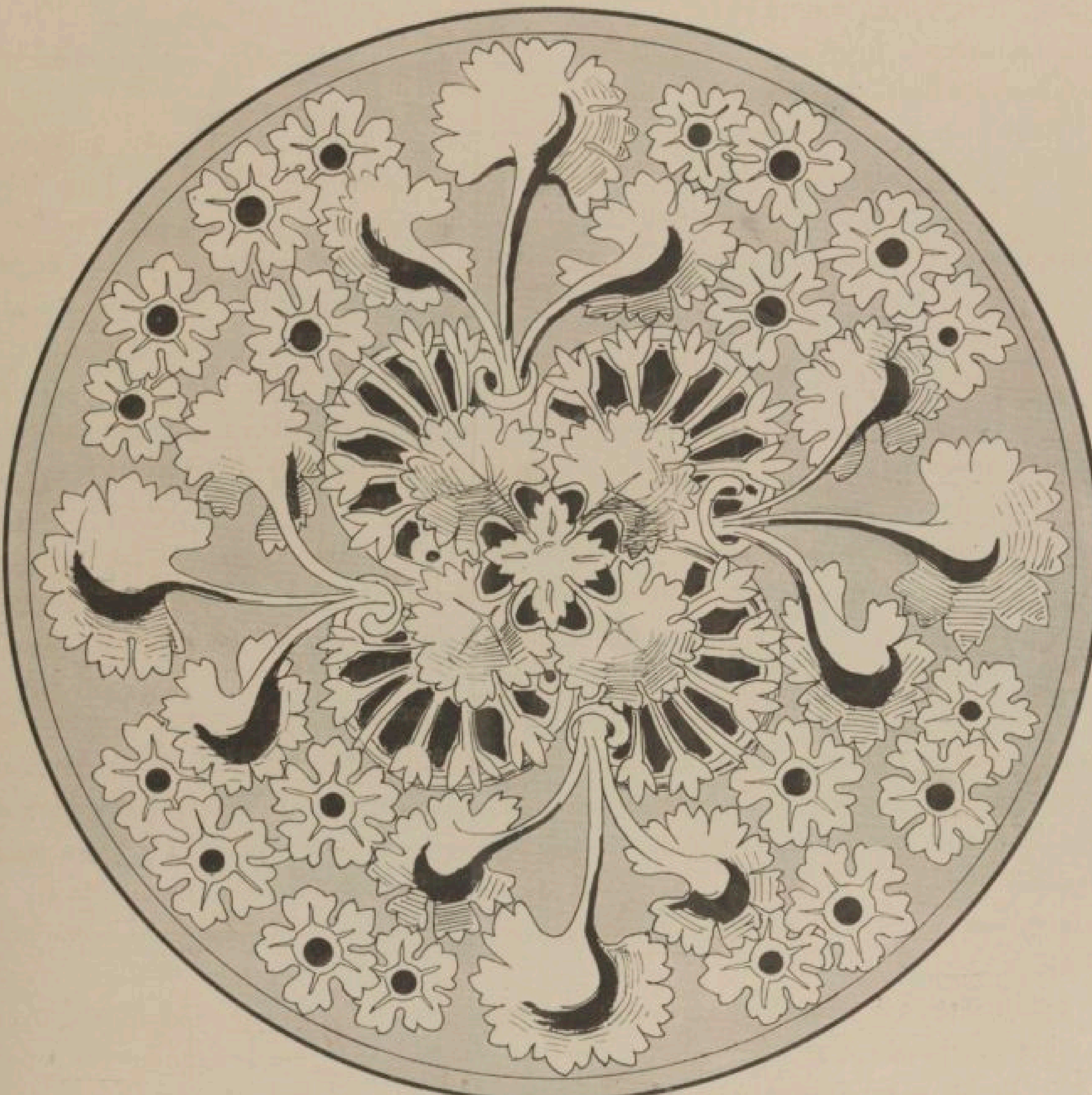
Pour donner à la touche plus de sûreté, poser la main qui peint sur l'appui-main, tenu dans la main gauche en même temps que les pinceaux, tandis que la tête de l'appui-main repose sur la toile sur laquelle on peint.

Reste l'observation des *valeurs,* qui est de première importance. On appelle valeur, l'intensité d'un ton par rapport aux autres; on jugera efficacement de cette intensité en se servant d'une glace noire. Grâce à cette glace, le paysage subitement dépouillé de sa couleur apparaît en valeurs blanches et noires plus aisément comparables.

Ainsi donc, il ne suffit pas qu'une couleur soit semblable à celle que l'on copie pour qu'elle soit en valeur; il faut qu'elle soit sombre ou claire, selon une gamme comparée, afin qu'elle s'esquisse en perspective, afin qu'elle dise les bosses ou les creux, pour qu'elle distingue les premiers plans des lointains.

Mais poursuivons. Aussitôt les ombres indiquées dans leur progression, procéder de même pour les autres couleurs, en terminant par les clairs.

Affecter chacun des pinceaux dont on se sert, autant que possible, aux couleurs semblables et les essuyer avec l'essuie-pinceau au fur et à mesure, afin qu'ils n'altèrent pas la fraîcheur des



Pl. 91. — MOTIF CONVENANT AU MÉTAL, AU VELOURS, AU CUIR REPOUSSÉS, ETC.
(*D'après Mulier.*)

tons entre eux; éviter aussi que les couleurs ne se salissent : pour cela, procéder aux mélanges loin de chaque paquet de couleurs.

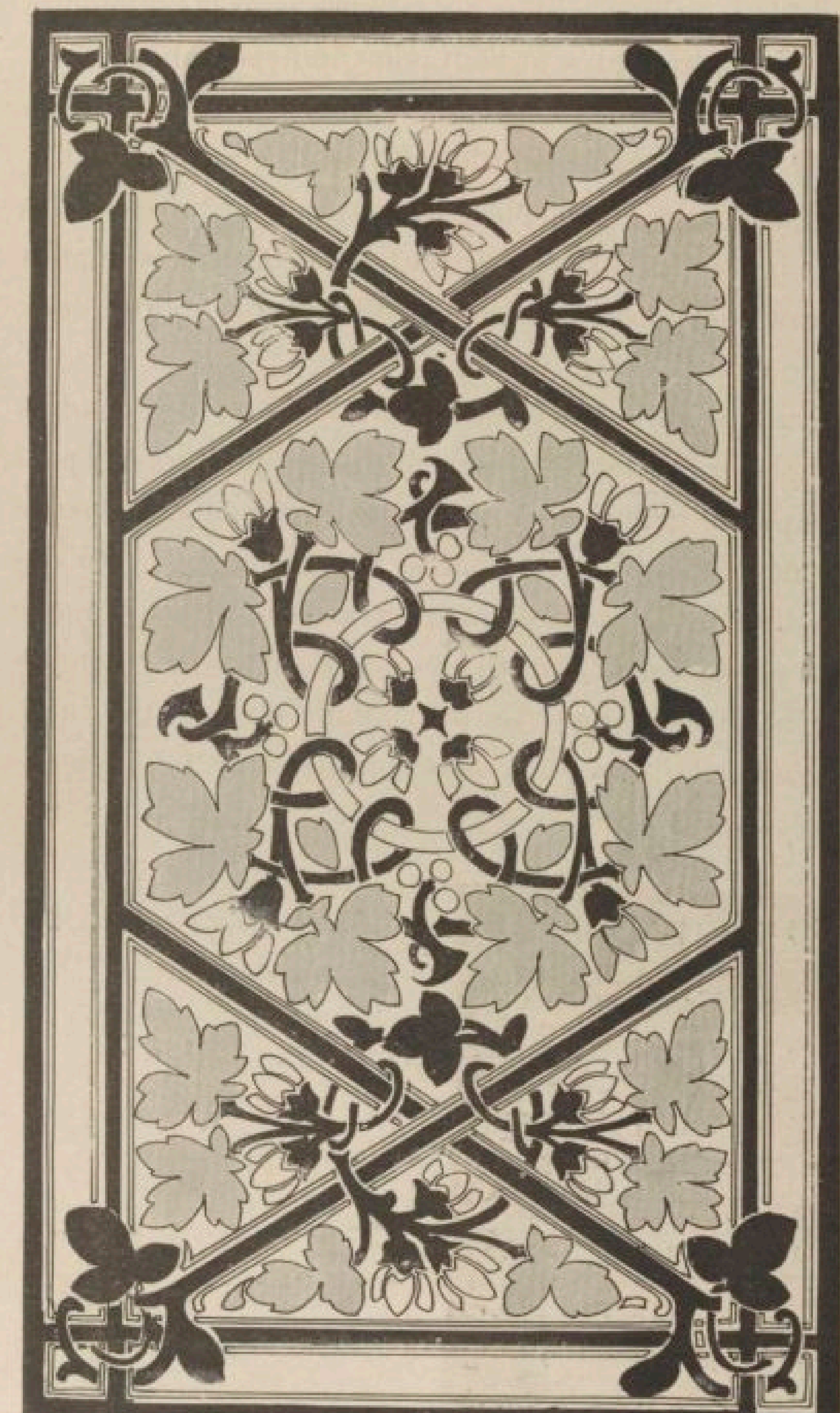
Essuyer complètement la palette lorsque celle-ci se trouve embarrassée, afin d'éviter que les mélanges ne s'additionnent de malencontreux dessous.

Ainsi se trouvent résumées les phases de l'opération de peinture; on ne saurait suppléer ici encore à l'initiative, à l'intelligence et au goût du praticien dont les essais ne sauraient être corrigés que *de visu*.

Nous nous heurterons toujours, en pareil cas, à la question « métier » qui ne s'acquiert guère sans l'expérience soigneusement dirigée par un professeur, et nous n'avons tendu, dans

cet essai, qu'à une direction sans prétention, relative, au surplus impossible à distance... et par des mots.

Nous terminerons maintenant cette explication délicate de l'art de la peinture à l'huile, par certaines recommandations qui ont trait au nettoyage des ustensiles après le travail.



Pl. 92. — PANNEAU A DÉCORER EN BOIS DÉCOUPÉ, MARQUETERIE, ETC.
(*D'après Chauvet.*)

Gratter la palette seulement à l'endroit des mélanges, en respectant les paquets de couleur fraîche, c'est à cette dernière place dorénavant que l'on rechargera sa palette; quant au reste, nous l'avons dit, grattons-le et enfin essuyons-le avec un chiffon.

Tenir soigneusement enfermée la palette ensuite, afin que les couleurs sèchent le moins vite possible, suivant les cas et les couleurs (les laques, elles, sèchent très lentement, surtout lorsqu'elles sont employées pures et sans siccatif), il est bon de ne pas s'en servir après trois jours environ, car leur dessiccation serait gênante.

Quant aux pinceaux, on les nettoiera avec du savon noir dont on prendra gros comme une noix dans le creux de la main gauche, frotter ensuite les pinceaux tenus dans la main droite jusqu'à ce que le savon mousse bien blanc.

Après quoi, passer à l'eau et secouer les pinceaux sans les essuyer.

Quelques conseils encore, relatifs à l'opération de peinture. — Nous avons réservé ces conseils à la fin, pour ne point embrouiller le lecteur. On appelle *glacis*, des teintes sans épaisseur, appliquées en certaines parties pour donner des légèretés; de la variété d'appréciation des empâtements et des glacis dépend l'esprit de la facture, les empâtements seront réservés à des objets ayant corps : maisons, toits, troncs d'arbres, etc., tandis que les glacis (pâte additionnée fortement de liquide) exprimeront les creux, fouillis, ombres, toutes les transparences. En général on n'empâte que les lumières.

Quoiqu'on puisse revenir à différentes reprises sur les tons, il est préférable de les indiquer du

premier coup : ils gagnent en fraîcheur; il vaut mieux réfléchir soigneusement entre chaque touche.

Quelquefois en grattant, après coup, la pâte, on obtient des *dessous* favorables, mais ces préoccupations ne doivent pas émouvoir le débutant, qui découvrira au fur et à mesure d'autres « trucs » qui sont l'art du peintre, tiennent de la personnalité et dérivent de la pratique.

Voici maintenant différents ingrédients que le peintre pourra se procurer pour la commodité de son métier, — hâtons-nous de dire que ces commodités ne sont point indispensables.

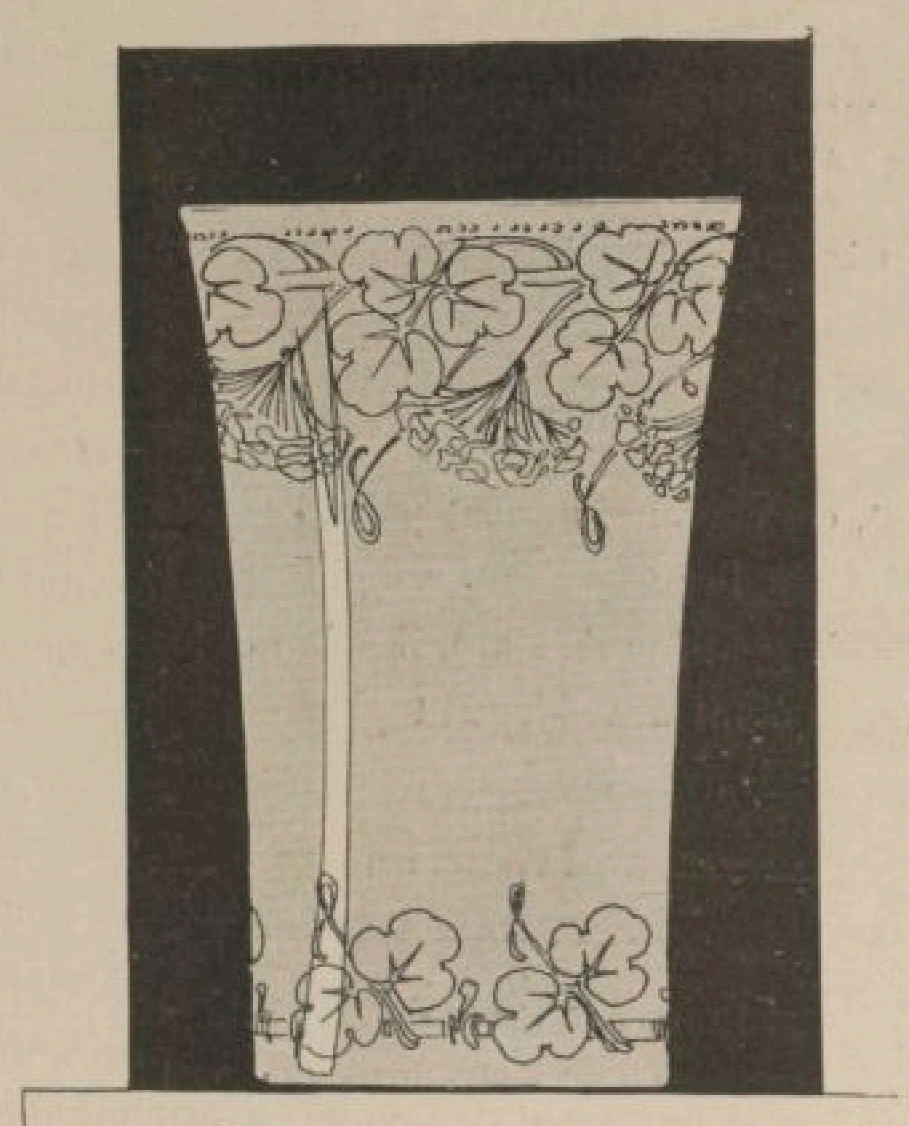
Il y a le *metteur en toile* L. Gillot qui sert à indiquer aux artistes le numéro, c'est-à-dire le format de la toile (sur châssis) dans laquelle tiendra exactement le motif qu'ils veulent peindre.

Il y a des nettoie-pinceaux, des godets à palette inversables, des étuis pour brosses, des planchettes porte-panneaux, etc., et des poignées en cuivre pour porter les toiles, des taquets en bois qui permettent par interposition (des bouchons à la rigueur suffisent) d'emporter deux toiles ensemble sans qu'elles frottent l'une contre l'autre, etc.

Il y a encore des pâtes à retoucher la peinture lorsque celle-ci est desséchée, des poudres siccatives, de l'essence de pétrole pour remplacer l'essence de térébenthine..., que n'y a-t-il pas?

Un dernier mot relatif à l'*embus*. On appelle embus, le désagrément momentané observé sur un tableau à l'endroit ou l'on a repeint, c'est-à-dire une partie non brillante à côté des autres. Ne point s'inquiéter de cette anomalie dont la tache disparaîtra avec le vernis lorsque l'on procédera à ce soin, le tableau étant *parfaitement sec*. Si, au cours du travail, l'embus gênait, on le ferait disparaître momentanément en frottant un peu d'huile au bout du doigt.

Nous allons maintenant parler de la *Peinture à l'aquarelle*, sans nous départir, toutefois, de la timidité et des réserves formulées au présent chapitre.



Pl. 93. — Verre à émailler, à peindre ou à repousser en métal
(D'après Chardainne.)

CHAPITRE XXVII

La peinture à l'aquarelle. — Outillage. — Exécution. — Les couleurs solides à l'huile de J.-F. Raffaëlli.

Les couleurs usitées pour la peinture à l'aquarelle sont les mêmes, comme qualification, que les précédentes, hormis peut-être la gomme-gutte. Quant aux catalogues de peinture ils fourmillent de tons en partie inutiles, dont nous ne nous occuperons pas, d'autant qu'il n'est pas un de ces tons spéciaux que nous ne soyons à même de rendre en mélangeant nos simples couleurs entre elles.

Bref, les couleurs à l'aquarelle diffèrent seulement des autres en leur présentation; elles se vendent pourtant en tubes, mais le plus souvent nous les voyons en godets : couleurs moites, en pastilles et en tablettes : couleurs solides. Sous ces deux derniers modes, ces couleurs seraient préférables, parce qu'elles fournissent peu à la fois et qu'elles se conservent plus aisément propres.

D'ailleurs, si l'on désirait rendre moite soit une tablette, soit une pastille, il suffirait de l'amollir au moyen d'une goutte de glycérine.

Prix approximatif des boîtes à couleurs	à pastilles, suivant le nombre . . .	6, 8 et 9 75
— — —	à tablettes —	7 25, 9 75, 12 »
— — —	moites —	3, 4 50, 6 75, 9 »
— — —	en tubes —	1 50, 2 15, 2 75

En tubes, naturellement, ces couleurs ne sont point broyées à l'huile et nous savons que de toutes façons on les délaye à l'eau — l'eau remplit dans la peinture à l'aquarelle un but équivalent à celui du blanc d'argent (ou de zinc), il éclaircit les teintes.

La pratique de l'aquarelle étant sensiblement plus aisée que celle de l'huile, le débutant aura tout intérêt à se familiariser avec les couleurs et leur mélange, par le premier moyen.

OUTILLAGE

Étant donnée la diversité de présentation des couleurs (solides, moites) qui nous occupe, l'ingéniosité des marchands créa des boîtes appropriées, le matériel n'est donc point embarrassant à choisir surtout dans sa simplicité, toujours préférable.

La plupart du temps on peint à l'aquarelle sans palette, celle-ci est remplacée par le couvercle émaillé (simple ou double) de la boîte, néanmoins il existe des palettes séparées soit en émail, en porcelaine, en celluloïd ou en faïence à compartiments.

Quant aux pinceaux ils sont spéciaux, moins longs et plus doux que les précédents, ils doivent non seulement faire la « pointe » lorsqu'on les mouille, mais ne point avoir un ventre disproportionné; en outre les poils de ces pinceaux ne se diviseront point lorsqu'on les secouera énergiquement et ils seront plutôt élastiques.

Nous renvoyons donc le lecteur, vu notre préambule relativement aux couleurs à l'aquarelle, à la palette raisonnée et stricte précédemment énoncée, même qualification des couleurs, avec la gomme-gutte seule en plus.

La préoccupation de la palette étant éludée, nous allons maintenant envisager celle du subjectile. Il existe bien aussi pour notre objet des toiles préparées, mais elles ne valent point grand'chose, nous les rejetterons donc et leur préférerons des *blocs* (épaisseurs de papier dont on détache les feuilles au fur et à mesure; ces blocs existent en tous formats et en tous papiers). L'endroit du papier se trouve du côté où le nom du fabricant apparaît le plus net.

En dehors du bloc, très avantageux pour la peinture en plein air, nous recommandons de tendre soi-même son papier sur une planche à dessin, à moins que l'usage du *stirator* ne nous tente. Il existe de telles variétés de stirators, que nous n'en décrirons point, laissant au marchand le soin d'indiquer la manière d'opérer qui diffère selon chaque système.

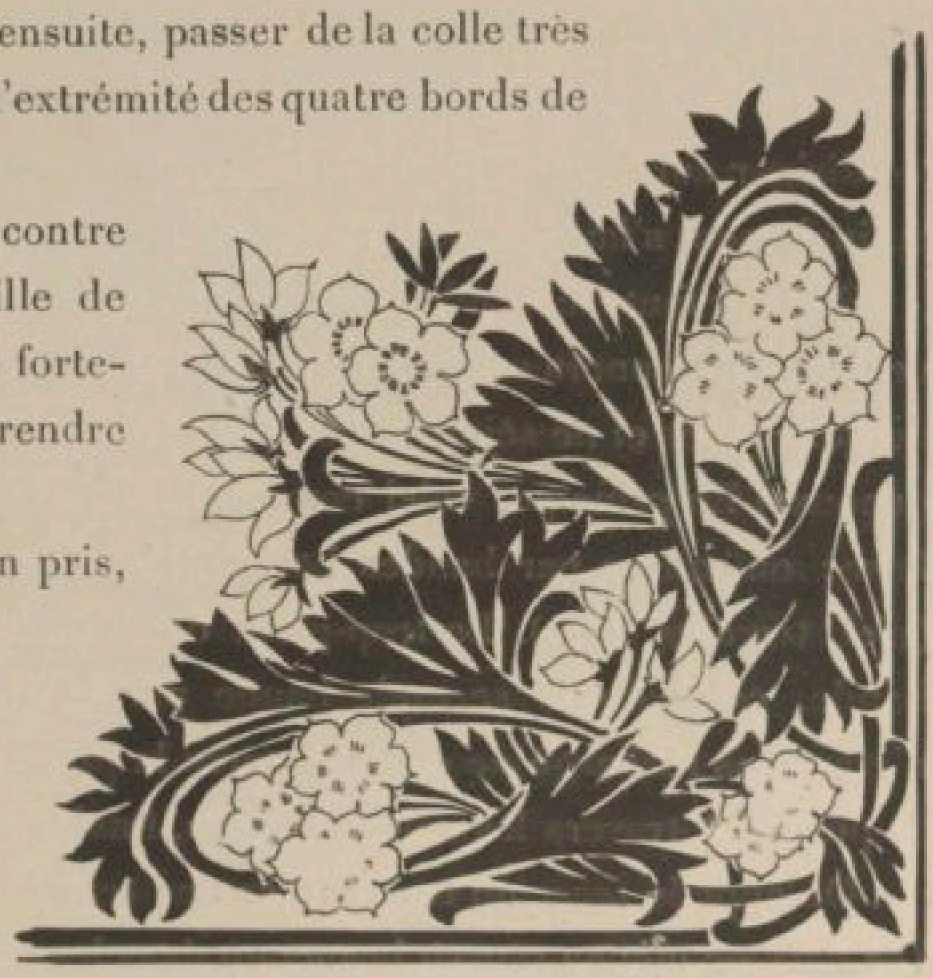
Le stirator se trouvera d'ailleurs fort bien remplacé, à notre avis, par le mode que nous allons dire, plus simple, plus confortable, au surplus plus professionnel.

Mouillage et collage du papier. — Mouiller avec une éponge fine le papier choisi (Whatman, Canson, Joynson, etc.), à grain fin ou moyen (plus tard on essayera du gros grain [torchon], mais pour les pochades principalement), à l'*envers*; ensuite, passer de la colle très forte (seccotine, ou toute autre colle active) sur l'extrémité des quatre bords de la feuille de papier.

Après quoi, appliquer la feuille de papier contre une planche à dessin et, à l'aide d'une feuille de papier faisant l'office de sous-main, appuyer fortement sur les parties collées de manière à les rendre bien adhérentes au support de bois.

Lorsque l'on sentira que les bords sont bien pris, on mouillera ensuite légèrement le papier, cette fois sur son endroit, toujours avec une éponge, en ayant soin de ne pas mouiller la partie au-dessous de laquelle se trouve la colle.

Laisser sécher enfin le papier sur la planche et, au bout d'un certain temps, deux heures environ, moins si la température est chaude, le papier sera parfaitement tendu, sans un pli. (Si



Pl. 94. — COIN DE RELIURE OU DE PANNEAU A PYROGRAVER OU A REPOUSSER EN MÉTAL

(D'après Chauvet.

la colle dont on s'était servi n'était pas suffisamment forte, on saisit que, dans l'action de la tension, le papier se rendrait libre, de lui-même.)

Autre moyen pour coller la feuille : appliquer des bandes de papier (2 à 3 centimètres de largeur environ) en bordure de la feuille mouillée et laisser sécher comme ci-dessus.

EXÉCUTION — Décalquer sur le papier, selon le mode ordinaire, le sujet à reproduire préalablement dessiné soigneusement (dessiner directement sur le papier si l'on travaille d'après nature, avec un crayon tendre, sans appuyer), effacer avec de la mie de pain rassis non avec de la gomme élastique qui tache le papier, préparer ensuite sa palette et mettre à sa portée un récipient (le plus grand possible) rempli d'eau, une éponge fine et un essuie-pinceau.

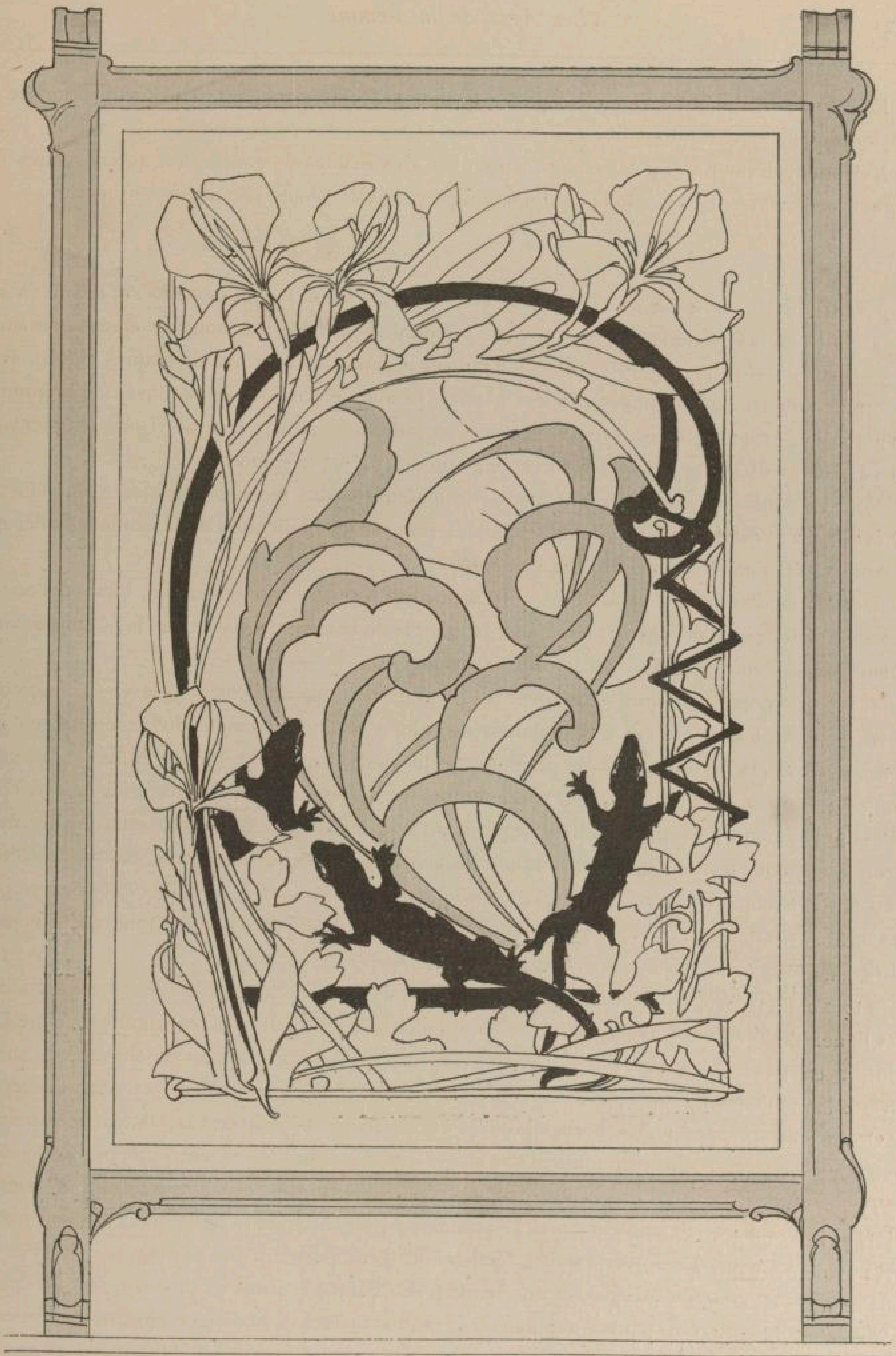
Pour les conseils de peinture (mélanges) le lecteur voudra bien se reporter à ce qui a été dit lors de la *Peinture à l'huile*; mais, en ce qui concerne l'application de la couleur, voici que la manière change, en raison de l'eau employée.

L'étude de l'aquarelle réclame en effet beaucoup d'eau, même on arrive, lorsque l'on est habile, à peindre « dans l'eau », ce qui est le comble de la manière, parce que la facture devient ainsi, limpide, spirituelle et d'un imprévu charmant.

Il importe donc, au début, de côtoyer cet idéal en ne craignant pas de « laver » courageusement, jusqu'à ce que, bien en possession de sa palette et du maniement des pinceaux, on saisisse, à travers la pratique, la note pondérée et juste de l'aquarelle, qui exige une habileté et un tour de main particuliers, plus méthodiques et remis aux bons soins d'un hasard spirituellement amené. Les uns mouillent légèrement leur feuille de papier tout entière, avant de peindre, afin que les tons se fondent harmonieusement par la suite, les autres, moins sûrs d'eux, peignent sur la feuille sèche, mais avec beaucoup d'eau, profitant des gouttes qui tombent pour les diriger sur d'autres gouttes chargées de couleurs dans lesquelles elles se fondent, s'unissent et finalement s'harmonisent au hasard.

Bref, il faut se rendre compte par soi-même de ces effets et, afin de les mieux « voir venir », on donnera soit à sa planche, soit à son bloc une inclinaison catégorique pour que l'eau descende bien et ne séjourne pas. (La planche, le bloc, etc., se placent sur un chevalet ou sur les genoux.) En principe, voici comment on pose un ton que l'on désire noir et dégradé vers sa base : on couvre par bandes horizontales et successives, de haut en bas, la partie à peindre (ciel, terrains, etc.). Le trop-plein d'eau de la première bande est entraîné par la seconde bande, celui de la seconde bande par la troisième, etc., et l'on comprend que le pinceau n'étant pas rechargé de couleur après la première bande, atténue la force de sa couleur jusqu'à la perdre, à travers les autres bandes, finalement, d'eau pure à peine teintée.

On appelle *laver* un ton, passer une teinte très diluée d'eau soit au pinceau, soit à l'éponge (ce dernier moyen réussit beaucoup dans les grandes surfaces), et diriger ensuite savamment le trop plein, la goutte d'eau, quitte à la supprimer en l'épongeant soit au chiffon, soit au pinceau sec si elle ne fait pas bien là ou elle s'est réfugiée.



Pl. 95. — ÉCRAN A EXÉCUTER EN BOIS, EN MARQUETERIE, AU VERNIS MARTIN, ETC.

(D'après Gênuys.)

En manière d'aquarelle on ne se sert point de blanc, cela est primordial, on réserve le ton du papier pour les extrêmes lumières.

Mais poursuivons. Pour ses premiers pas, le débutant se préoccupera d'abord de remplir soigneusement avec la couleur bien choisie, *en commençant toujours par la teinte claire*, les espaces de son dessin, par touches dans le sens de la forme toujours, puis sans attendre que la première teinte soit trop sèche il indiquera la seconde, de la sorte il évitera la sécheresse. A ce propos, encore, fondre bien les fonds et silhouettes, c'est-à-dire qu'ils ne soient point trop découpés (à moins que la copie ne l'exige cependant), et indiquer des masses plutôt dégradées, en les faisant moins importantes si elles traduisent des arbres, par exemple, car pour rendre les découpures du feuillage sur le ciel, à l'aide d'un pinceau plus fin on augmentera le volume de ces masses, en les terminant.

En somme, réserver des sécheresses, çà et là, pour faire valoir des flous; ne point donner la touche de couleurs, uniformément, c'est-à-dire ne point peindre un arbre dans le même sens qu'un toit, etc., éviter le noir, couleur fausse et lourde, et chercher plutôt des transparences d'ombre à l'aide de violets neutralisés de brun (terre de Sienne brûlée, Van Dyck).

Nota bene : Changer l'eau qui sert au délayage des couleurs, le plus souvent possible.

Lorsque progressivement, c'est-à-dire en augmentant l'intensité des tons couche par couche, où celà est nécessaire, l'aquarelle est arrivée au ton de nature, on accentue les détails réservés toujours à la fin, avec des pinceaux appropriés.

Nous avons dit, qu'ici, le blanc n'existant point à moins de le réserver, il arrive cependant certains oublis (et même souvent ces oublis sont fort agréables) auxquels on désirerait parer : à cet effet, passer l'éponge mouillée d'eau pure à l'endroit soit défectueux (pour l'effacer), soit gênant à l'endroit d'un blanc, et le mal aussitôt est conjuré. Pour enlever un clair sur une teinte sombre, même sèche, il suffit de passer à l'endroit choisi un peu d'eau avec le pinceau et ensuite d'éponger la place mouillée, avec un papier buvard ou un chiffon.

Certains praticiens même, à l'aide d'un canif, tracent des brindilles d'herbes, des troncs clairs dans les arbres, en un mot toutes sortes d'enlevés, qui sont la ponctuation du détail. Au reste tout est à tenter, puisqu'il n'y a que ce qui fait bien, d'admirable.

Cligner des yeux, observer les valeurs, varier les tons, les rompre, etc. : tout l'art de la peinture en général est là, et en somme « il n'y a qu'à copier », mais voilà le difficile, qui terrasse la meilleure intention des conseils jetés sur le papier.

Quant au nettoyage des pinceaux et de la palette, lorsque le travail est terminé, il se fait à l'eau pure.

Terminons maintenant ce court résumé de la stricte et logique explication écrite de notre objet, par ces quelques observations qui dégagent notre responsabilité, à distance : l'amateur, après seulement quelque entraînement, pourra recourir à la gamme des tons qui lui plaira, nous ne nous en sommes tenu, pour le début et dans l'intérêt de la clarté de nos explications, qu'à un choix restreint et d'ailleurs suffisant des couleurs. De même, quant à l'outillage, nous répétons ce qui a été dit lors de la *Peinture à l'huile*, celui-ci est compliqué à merveille... voir godets ronds, superposés, à pans, etc.

Voici encore des ingrédients que l'amateur serait sans doute aise de connaître, d'utilité contestable, mais qui sait! Ce sont le *liquide Jacquelin*, pour remonter le ton de certaines couleurs, qui perdent un peu de leur valeur en séchant, le *fixatif Vibert*, qui permet, après



Pl. 96. — PANNEAU A LAQUER, A DÉCOUPER, A PEINDRE AU VERNIS MARTIN, ETC.
(*D'après Coquelle.*)

dessiccation, de laver avec une éponge, une brosse et du savon, l'aquarelle recouverte de cet enduit; l'emploi de ce produit est à retenir pour préserver tous les objets d'étoffe ou de papier que l'on désire pouvoir laver ensuite, paravents, écrans, éventails, cartonnages, manuscrits, papiers d'affaires, etc., la *mixture A. Cassagne*, pour conserver aux teintes fortes et faibles leur tonalité vibrante et prolonger l'humidité de la teinte, etc., etc.

Nous allons maintenant dire quelques mots des *couleurs solides à l'huile de J.-F. Raffaëlli.*

COULEURS SOLIDES A L'HUILE J.-F. RAFFAELLI

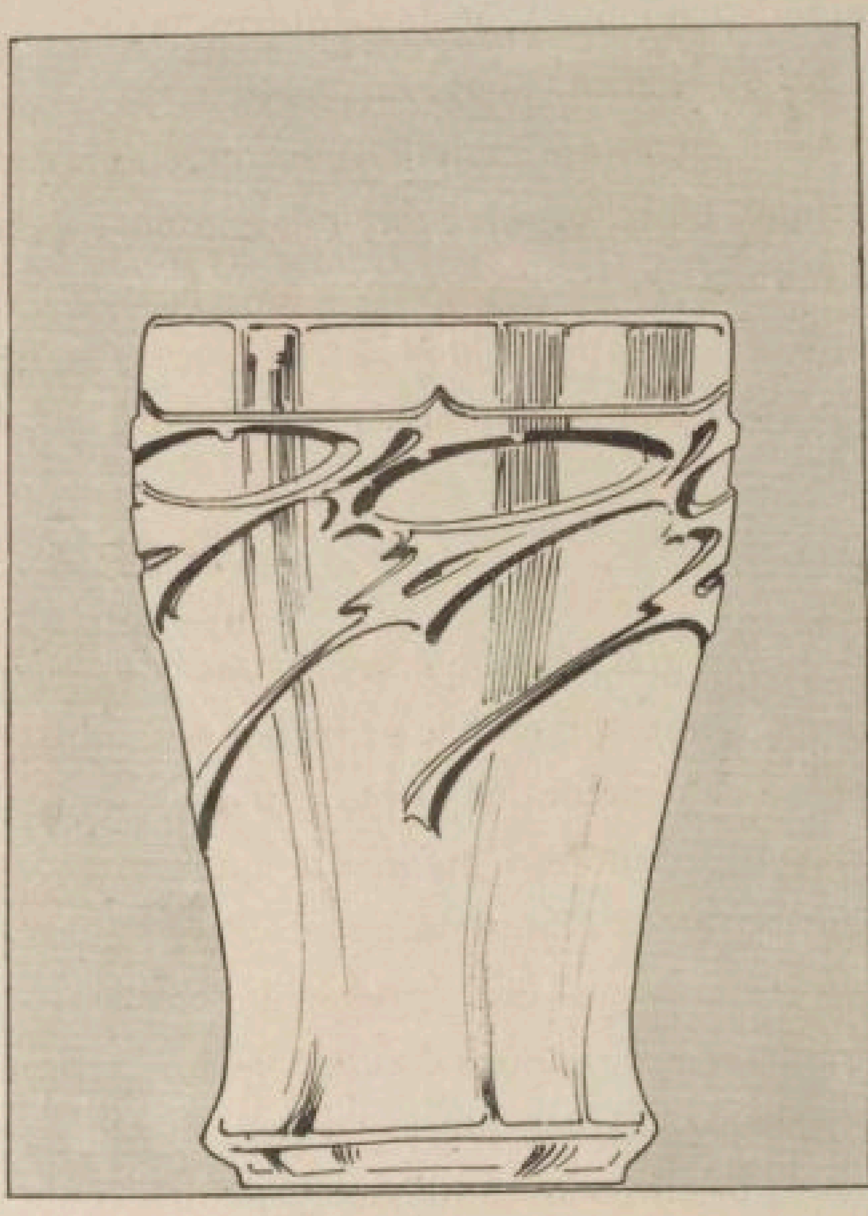
On se sert de ces couleurs comme de pastels ou de crayons en les frottant à sec sur la matière à peindre. Ces couleurs ne tachent jamais d'huile la toile à peindre, le bois, le papier ou l'étoffe sur lesquels on les emploie, à volonté.

On peut donc s'en servir même sur soie, sur satin, sans craindre de faire tache et de voir la couleur auréolée d'huile.

Ces couleurs à l'huile sont utilisables de trois manières : 1° comme *crayon indélébile* ; 2° comme *pastel indélébile* ; 3° comme *couleur à l'huile*.

La curiosité de ce moyen, dont on pourra essayer, se passe de commentaires suivant la satisfaction qu'on y trouvera ; en outre, comme ces couleurs sont plutôt des pastels à l'huile, le lecteur suivra leur emploi au chapitre *Pastel*.

Mais abordons la *Gouache* et le *Lavis* avant de parler de l'*Enluminure* et de la *Miniature* ; au fur et à mesure de l'explication des détails de couleurs et de modes d'exécution, l'enseignement général de la peinture se fortifiera.



Pl. 97. — VERRE A DÉCORER EN ÉMAIL, PEINTURE SUR VERRE
(*D'après Lhuer.*)

CHAPITRE XXVIII

Le lavis. — La gouache. — L'art de l'enluminure.

Le lavis est la manière de l'aquarelle proprement dite. En exécutant un lavis, on exécute une aquarelle et réciproquement ; pourtant, l'expression de lavis caractérise plus spécialement l'épure de l'architecte, de l'ingénieur, etc., etc., l'aquarelle en camaïeu (ton sur ton) du dessinateur. Il n'y a en somme que le vocable qui diffère et le but.

Point donc de théorie et d'outillage particuliers, en pareil cas, du reste lorsqu'il s'agit de peinture à l'eau, malgré l'intelligence intéressée des marchands, le matériel, en général, sauf légère addition à peine distinctive, ne se modifie pas, il n'y a que la signification d'art qui varie et le subjectile. Voici les gouaches pour l'enluminure et aussi pour la miniature, employées avec facture et soin précis, à côté de la gouache s'adressant à l'illustration, par exemple, à côté de l'aquarelle au geste large et indépendant ! Voici la peinture sur papier, l'enluminure sur vélin et la miniature sur ivoire. A chaque genre, donc, un mode d'exécution approprié plutôt qu'un attirail. Voici pourtant les teintes conventionnelles pour ingénieurs, architectes, géomètres et typographes (acier, bois, brique, cuirs, caoutchouc, mers, prairies, etc.), mais cela n'est point de l'art et cependant cela est du lavis.

Bref, en causant de chaque art à sa place, nous envisagerons tous les moyens et il importe de débuter, le lecteur se fera une opinion, par lui-même et dans la suite, des spécialités à ses goût et caprice.

L'ART DE L'ENLUMINURE

Les gouaches que nous avons conseillées naguère pour la peinture sur étoffes se réclament, ici, du vélin ou du parchemin. En même temps que la matière devient précieuse, elles s'affirme naturellement plus minutieuse et l'enluminure comme la miniature sont le comble du précis.

C'est le geste tempéré (surtout pour l'enluminure) de l'aquarelle, presque le « fignolage » qui commande un tempérament *ad hoc* et une expression mesurée (lettres ornées, encadrements de missels, bordure de manuscrit, canons d'autel, images religieuses, etc.).

Outillage : Une *palette en porcelaine* (pour placer les gouaches).

Des *godets* (pour l'or en poudre et le délayage des couleurs).

Quelques *pinceaux de martre* gradués.

Un « *putois* ».

Deux *brunissoirs en agate* (un en forme de dent de loup et l'autre large).

Un *canif* ou *grattoir*.

En dehors de ces ustensiles (dont seuls les brunissoirs sont particuliers, en somme) on se procurera un pot de colle forte, un flacon de glycérine et un verre d'eau. Au surplus, en suivant l'opération de l'enluminure, on saisira le juste outillage, ou mieux son emploi rationnel et simplifié. D'ailleurs, comme toujours, des boîtes spéciales s'adressent à l'amateur; le prix de celles-ci varie entre 14 et 30 francs, suivant leur composition. Ici *point de mélanges* à faire, cela est formel, par conséquent il s'ensuit une palette assez compliquée; néanmoins, puisque les teintes que nous adopterons seront conventionnelles, purement décoratives, subordonnées enfin à l'effet (et l'on sait qu'il suffit de deux tons, voire d'un seul, même, pour obtenir l'effet). Tout est relatif, et nous pourrons dès lors nous contenter d'une palette restreinte quand même.

Il importe plutôt que cette palette soit riche d'harmonie, d'ailleurs jugez des tons :

Violet, bleu de Prusse, outremer, vert Véronèse, cendre verte, ocre jaune, rouge de Saturne, vermillon, carmin, brun Van Dyck, jaune de Naples, indigo, blanc d'argent, noir d'ivoire, vert anglais.

Ces couleurs de gouaches, vendues en pots, pourront être augmentées suivant la fantaisie, non par utilité; cependant ici nous nous inclinerons encore devant le résultat, et puisque, à propos d'enluminure, nous avons parlé de richesse d'harmonie et qu'au surplus nous emploierons l'or, l'argent et les poudres de bronze, nous autorisons par avance la débauche éblouissante de tous les caprices jusqu'au clinquant même, des gemmes, des soleils et autres éclaboussements de l'œil qu'il ne faudrait point confondre, pourtant, avec la richesse des autres palettes (huile, aquarelle et miniature), ces derniers genres procédant de la nature, tandis que celui qui nous occupe présentement est au contraire de convention pure.

L'écluse des couleurs rares étant ouverte exceptionnellement donc, nous ne reviendrons plus sur ce sujet.

Il est à remarquer, en matière d'enluminure par rapport à l'aquarelle, que dans le dernier cas on ne doit jamais empâter, tandis que dans le premier l'épaisseur des couleurs ou relief est indispensable; autre différence : on indique les blancs, ou lumière, avec de la gouache blanche dans l'enluminure, alors qu'on les réserve sur le papier dans l'aquarelle.

Au surplus, les tons de gouache sont plutôt opaques tandis que les autres sont plutôt transparents; et nous savons que si l'on doit peindre largement à l'aquarelle, il en est tout le contraire pour l'enluminure, la vision et le but des deux arts, enfin, ne sont pas comparables. Mais mettons-nous à l'œuvre.

EXÉCUTION

On peint en enluminure, nous l'avons dit, sur parchemin, vélin et encore sur peau de cygne, baudruche et même sur certains papiers forts non spéciaux, et sur des matières toutes préparées dites opaline, ivoirine, etc. Mais pour une œuvre durable et de valeur, les subjectiles en peau sont évidemment supérieurs.

Tendre ces subjectiles comme nous l'avons dit précédemment, à l'*Aquarelle*, soit sur une planche à dessin, soit au moyen d'un stirator (à l'exception de la peau de cygne, plutôt réservée

d'ailleurs à la peinture des écrans et éventails, qui s'achète, en outre, toute tendue). Pourtant, l'humectation, avant collage, de ces peaux diffère de celle du papier ; voici comment on procède, en prenant pour base le vélin, par exemple.

On choisira généralement la matière (vélin) de 2 ou 3 centimètres plus grande (sur la longueur et la largeur) que l'œuvre à reproduire, et la feuille de vélin sera placée entre une feuille double de papier blanc. Entourer ensuite le tout d'un linge mouillé (pour le blanchissage duquel ni le chlore ni l'eau de Javel n'auront été employés, car ces produits pourraient altérer l'apprêt qui recouvre la peau).



Pl. 98. — BORDURE POUR PEINTURE SUR PORCELAINE, PYROGRAVURE, ÉMAIL

(*D'après Célos.*)

Après quoi, laisser reposer durant vingt minutes sur une surface plane, et le vélin, enfin retiré d'entre ses enveloppes, sera prêt à être tendu (stirator, planche à dessin).

L'opération du tendage des peaux (vélin, parchemin, etc.) est plus difficultueuse que celle du papier, car, cette fois, la température intervient sur la matière hydrophile, et avant que la peau sonne comme un tambour (idéal de tension) il faut souvent la retendre avant de commencer ou de poursuivre le travail. Mais, dans ce dernier cas surtout, lorsque l'exécution de peinture est commencée, il ne faut point remouiller le vélin, il suffit de le faire *très légèrement* chauffer, soit au soleil, soit en le soumettant à une source de chaleur sèche.

Cette manière de chauffer pour retendre, au soleil et au feu même peu ardents, n'est point du goût de certains praticiens, qui préconisent au contraire l'air libre, en évitant la poussière : ce sont des nuances de pratique à saisir par soi-même, selon la matière elle-même, selon la patience et la qualité aussi de l'air libre.

Recommandons enfin, avant de peindre, la rigidité du support donné au vélin ou au parchemin à enluminer : on sait la force de ces subjectiles qui, sous l'effort de la tension au séchage, feraient gondoler la planche sur laquelle on les aurait placés et même s'en arracheraient.

Aussitôt notre vélin tendu à souhait, nous commencerons l'opération du dessin. On sait

que ce dessin, pour être de style, doit être spécial, c'est-à-dire inspiré des époques qui le virent naître ; pourtant, indépendamment des documents du temps, on pourra recourir à toute sorte d'ornementation décorative, même moderne.

Les modèles anciens sont légion, on les consultera à la Bibliothèque nationale, parmi les manuscrits anciens (douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles) ; d'autre part, il existe des dessins tout tracés prêts à peindre, sur vélin, parchemin, etc., de telle sorte que de l'interprétation personnelle, en passant par la copie jusqu'à l'image toute prête, un champ vaste d'expression est offert à l'amateur. Bref, pour dessiner à même la peau, on se sert d'un crayon plutôt dur, et si, par exemple, on veut tracer un encadrement, on délimitera simplement celui-ci au té et à l'équerre, et les motifs intérieurs de cet encadrement seront nettement indiqués.

Pour effacer un faux trait de crayon sur la peau, on frotte avec de la sandaraque ou de la ponce en poudre impalpable.

Procédons maintenant à la peinture. Les couleurs de gouaches auront été préalablement déposées au moyen d'un couteau à palette, respectivement dans chacun des trous de la palette de porcelaine ; le couteau à palette, à chaque transvasement de couleur, sera nettoyé, de manière à éviter la maculature des couleurs entre elles.

Peignons d'abord les fonds, en diluant la gouache avec de l'eau additionnée de quelques gouttes de fiel dans un godet, pour que le ton soit bien uniforme ; le fiel sert à faciliter le mordant de la couleur sur le vélin ; le fond ne devra point empiéter naturellement sur le dessin qu'il veut mettre en valeur.

Avant de peindre, on aura pris la précaution d'arrêter au moyen d'une esquisse, sur un calque, l'harmonie, la gamme des couleurs à employer définitivement, et l'on procédera à l'*enluminure* de son dessin comme s'il s'agissait d'une aquarelle ordinaire, selon la manière précédente.

Nous répéterons que toutes les fantaisies de couleurs sont permises ici ; toutefois, malgré cette latitude, on se gardera de tomber dans le mauvais goût des tonalités criardes, d'autant que l'adjonction des ors, argents, bronzes, tend à faire choir davantage encore l'artiste dans ce précipice.

On peint, en somme, par teintes plates et bien unies. Du soin, toujours du soin et de la propreté. Attendre que le fond soit sec avant d'attaquer la peinture du dessin, et respecter les bords de celui-ci, comme la délimitation du fond, avec la plus sévère attention.

Quant aux lumières, on les empâte, c'est-à-dire que l'on peut se permettre à leur endroit des épaisseurs. Ajouter à ce moment à la gouache un peu de *mixture souple*, qui empêchera l'empâtement de craquer en vieillissant et de se détacher du papier.

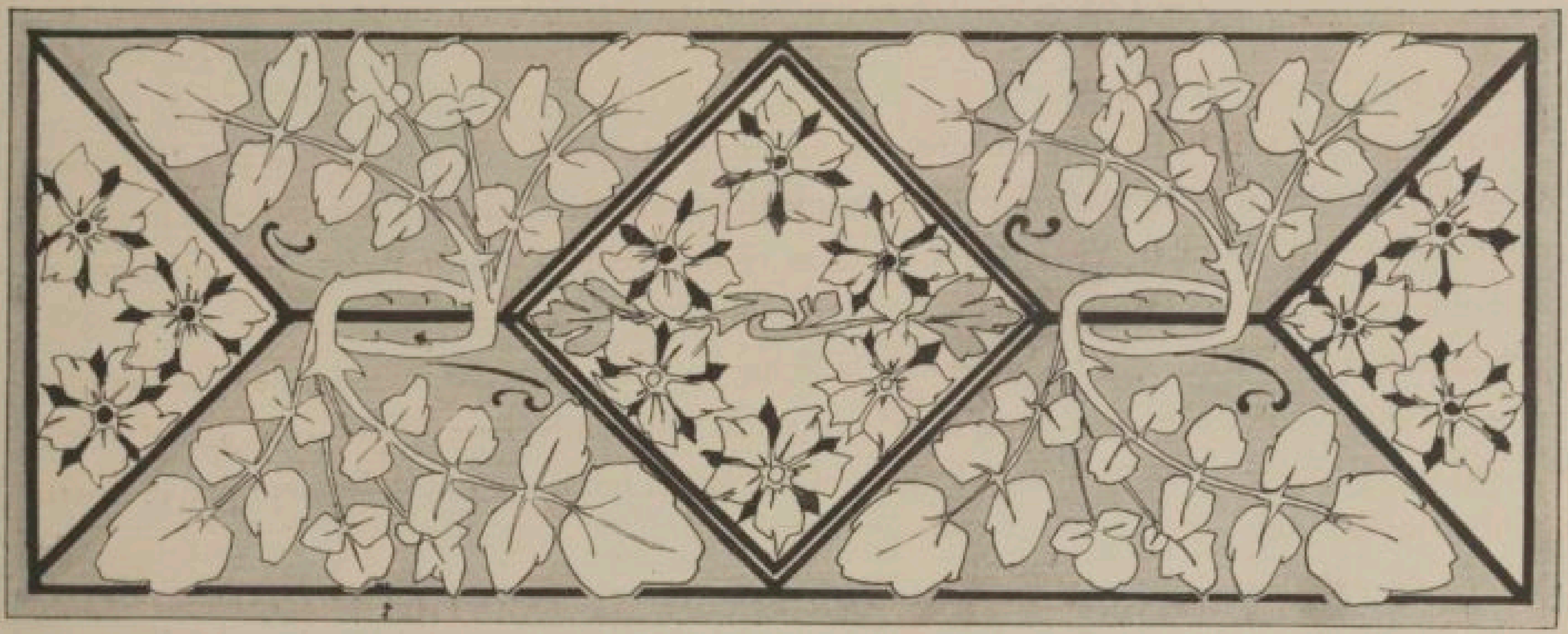
Nous retrouverons l'emploi de ce dernier liquide lorsqu'il s'agira d'obvier à la dessiccation de nos gouaches ; il suffit, en effet, de mettre quelques gouttes de cette mixture, ou bien encore de la glycérine, de l'eau très légèrement gommée, pour remédier à cet inconvénient.

Le plus simple, en ce qui concerne les flacons, serait évidemment de tenir ceux-ci bien bouchés.

Mais poursuivons et traitons de suite du caractère particulièrement différentiel de notre objet ; nous voulons parler de l'emploi des ors, argents, etc., c'est là le travail le plus délicat.

On peut employer à cet effet des poudres métalliques ; mais celles-ci ternissent vite et n'ont aucune valeur, on les fait adhérer au vélin, au papier, etc., au moyen de gomme arabique diluée, et leur durée, surtout comme épaisseur, au surplus ne vaut guère, nous conseillerons donc au débutant de se servir de *pâte à dorer*, qui s'emploie à froid comme la gouache, pour coller de l'or véritable.

Détremper la pâte à dorer avec de l'eau et un peu de mixture souple, et l'appliquer au pinceau partout où l'on veut des ors *brunis*. Si l'on désire de l'or en relief, donner plusieurs couches de pâte jusqu'à épaisseur convenable, la précédente couche étant bien sèche.



Pl. 99. — MOTIF POUR MARQUETERIE, BOIS DÉCOUPÉ, ETC.

(*D'après Berneau.*)

Prendre ensuite, au bout d'un pinceau humide, de l'or dans le godet et en recouvrir complètement la pâte en épaisseur suffisante.

L'or aussitôt sec, *brunir* au moyen d'un brunissoir en passant et repassant très légèrement, mais à plusieurs reprises, sur cet or.

Brunir les reliefs et les creux avec l'agate (brunissoir) en forme de dent de loup, et réserver l'agate large au brunissage des fonds (s'ils sont dorés naturellement). Si l'on désire des fonds et des motifs en or mat, au contraire, inutile d'employer la pâte à dorer et étendre seulement l'or (sans le brunir) avec un pinceau, directement sur le papier.

Au besoin l'or, l'argent, en coquilles, dilués avec de l'eau et une pointe de gomme, suffisent pour l'enluminure, et même quelques praticiens habiles se risquent à appliquer l'or en feuilles, tout cela est à envisager suivant la pratique, l'habileté et l'économie.

Reste l'emploi des bronzes, très varié, qui suffira à l'exécution des œuvres que leur auteur ne vouera pas à la postérité.

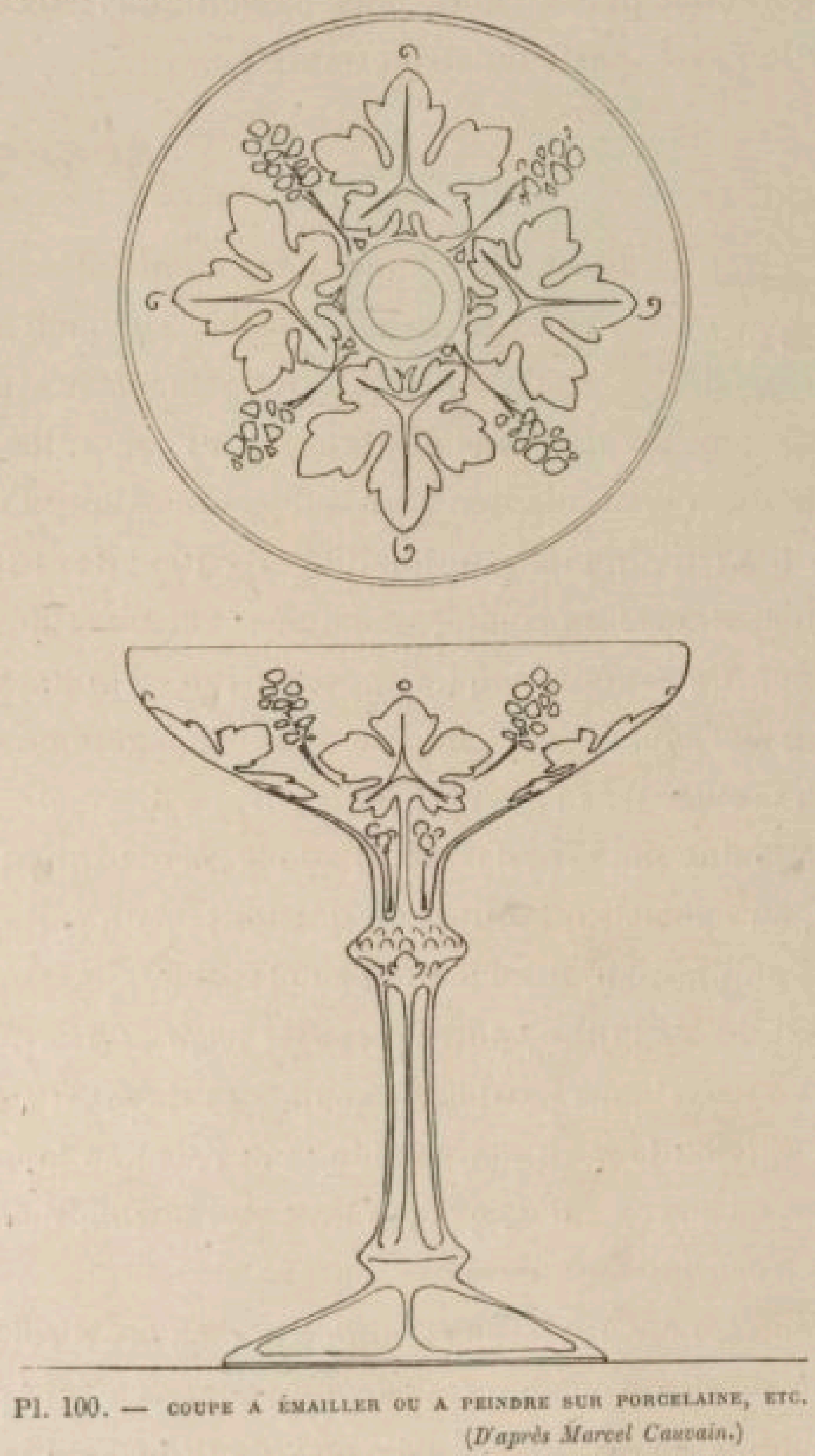
Pour terminer notre sujet, nous parlerons enfin de la manière d'écrire le texte sur les images selon l'exemple miraculeux des anciens. Ce texte s'écrit en gothique, en bâtarde, en tous genres originaux et spirituels même, avec de l'encre de Chine, de l'encre rouge (vermillon et

eau passés au pinceau), ou des encres d'or, d'argent et de platine. Toutefois, comme il est malaisé de tracer des traits fins avec de l'encre d'or, nous conseillons d'écrire avec de l'encre à poudrer. Laisser prendre cette encre (cinq minutes suffisent) et passer dessus un tampon d'ouate chargé de bronze ou d'or en poudre, puis secouer la feuille de papier pour chasser l'excédent de poudre. Un autre moyen de bien écrire consiste à s'en remettre de ce soin à un... calligraphe.

Nota bene: Lorsque l'on brunira l'or, on aura soin de placer le vélin sur un appui résistant, préférer l'emploi du platine à l'argent, noircissant à la longue. A défaut de gouaches on peut employer des couleurs à l'aquarelle.

Nous ne voyons plus rien à ajouter à l'explication simple et mesurée de l'enluminure, si ce n'est le bénéfice artistique que le lecteur peut tirer de cette gracieuse et relativement facile manière: images de toutes sortes (première communion), menus, etc., et en première ligne missels, livres d'heures, etc., que l'on pourra ensuite relier soi-même (*Art du Cuir*).

Mais là ne s'arrêtent point les ressources offertes à l'amateur de peinture; nous allons traiter maintenant de la miniature: ainsi se succèdent les joies de l'œil, modifiées, renouvelées suivant le goût, l'inspiration et la soif du beau!



Pl. 100. — COUPE A ÉMAILLER OU A PEINDRE SUR PORCELAINE, ETC.
(*D'après Marcel Cauvain.*)

CHAPITRE XXIX

L'art de la miniature. — Outillage. — Exécution.

Ici nous retombons en réelle difficulté, nous voici revenus à la copie rigoureuse de la nature, à une minutie qui nous change de l'enluminure, par la largeur de la conception, malgré pourtant l'exiguïté de l'expression.

Hâtons-nous de dire que l'art de la miniature est à la fois d'une facilité extrême ou hérissé de difficultés, suivant le résultat, satisfaisant ou non à la mentalité artistique de ceux qui le pratiquent.

Ceci déclaré, car l'exiguïté d'expression sert trop souvent de réceptacle à de petits talents qui croient ainsi leur ignorance plus à l'abri, nous passerons à l'exécution de notre matière non sans avoir, comme par le passé, parlé du strict outillage.

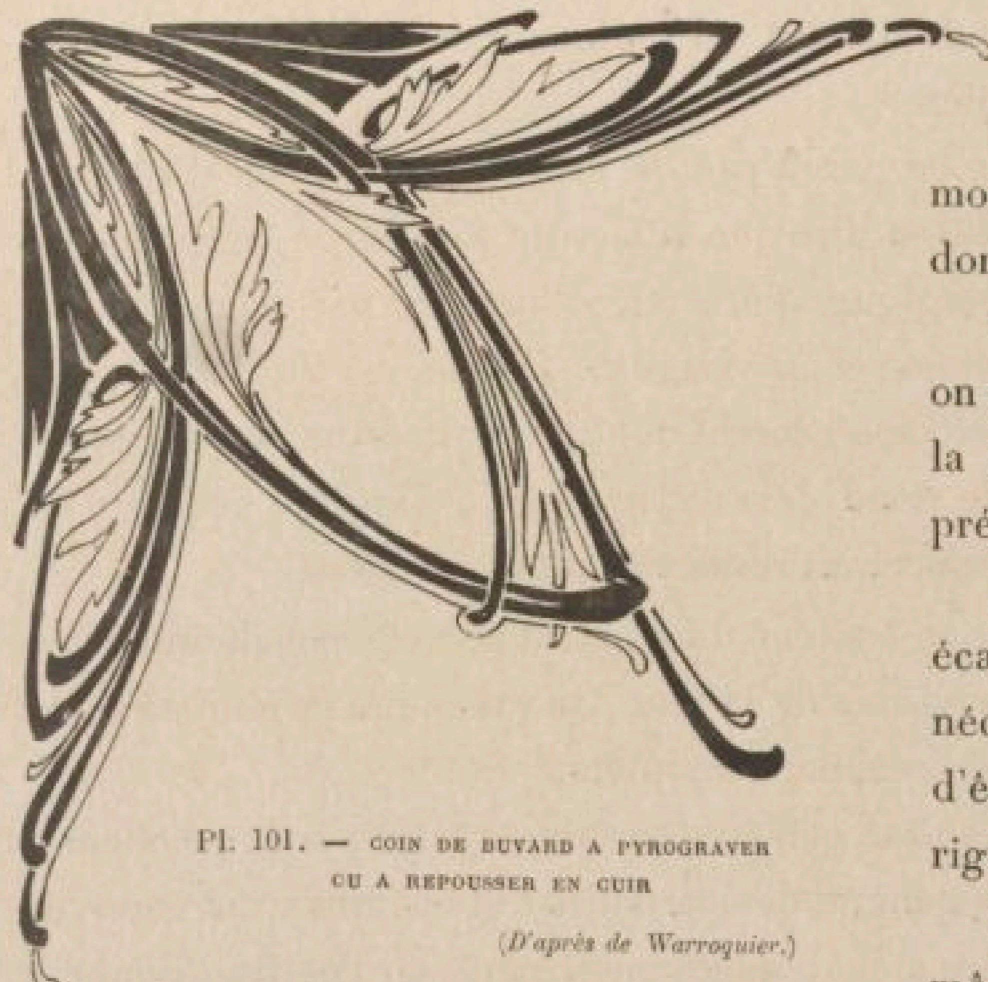
OUTILLAGE

Il est à noter que nous allons revenir ici aux couleurs à l'aquarelle et à la gouache auxquelles viendront s'ajouter des couleurs en écailles. Quant aux pinceaux ils demeurent les mêmes que ceux affectés aux précédentes pratiques « à l'eau », ils seront plus fins toutefois ; étant donnée la minutie du travail adaptée à un subjectile exigu : l'ivoire. Quelques praticiens ajoutent aux pinceaux de martre, qu'ils réservent à l'exécution des fonds, des pinceaux en petit-gris, et ils se servent de ces derniers pour les modelés. On travaillera soit sur un pupitre, soit sur une planche inclinée. A nos côtés nous disposerons deux godets dont l'un contiendra de la gomme arabique, l'autre de l'eau. C'est à l'aide de cette eau légèrement gommée que l'on diluera les couleurs, au fur et à mesure de leur emploi.

Une palette de porcelaine ou mieux d'ivoire (pour se rendre mieux compte de l'effet plus exact des tons puisque l'on peint sur ivoire), un grattoir.

Pour délimiter l'ivoire (qui se débite en feuilles au prix de 50, 75, 90 centimes, 1 fr. 10, etc., selon les dimensions) on se sert de calibres en verre plat dits *ovales*. On fera bien de ne se servir de ces ovales, de diverses grandeurs, que lorsque l'œuvre sera terminée, on calibre plus juste ainsi, en plaçant après coup la miniature exactement au milieu de son cadre. Pour tailler en ovale les plaques d'ivoire, livrées en carré, on cherchera soigneusement le fil de ces plaques : si l'ivoire s'effrite sous le ciseau c'est que l'on n'est pas dans le sens du fil.

Inutile, étant donnée l'excellente fabrication des ivoires en feuilles, de se préoccuper de leur qualité au delà des défauts trop visibles ; pourtant, pour les rendre plus propres au travail, on les poncera et les polira de son mieux avec du tripoli de Venise ou de la ponce impalpable



Pl. 101. — COIN DE BUVARD A PYROGRAVER OU A REPOUSSER EN CUIR

(*D'après de Warroquier.*)

Essuyer ensuite avec un linge fin humecté d'eau. En dehors de l'ivoire, nous rappelons l'emploi moins coûteux, mais de moindre valeur, de l'opaline et de l'ivoirine dont il a été parlé pour l'enluminure.

Quant aux couleurs, nous les connaissons, on meublera sa palette selon le genre choisi avec la base logique, sans inutilités, des couleurs précédentes d'huile et d'aquarelle.

Même observation pour les couleurs en écaille dont on se servira au fur et à mesure des nécessités de l'exécution; elles n'ont de raison d'être que selon leur impérieux besoin, à la rigueur non indispensable.

Évitez surtout la poussière et fabriquez vous-même une sorte d'appui-main horizontal (planchette à l'extrémité de laquelle vous fixerez deux moitiés de bouchon pour la surélever, ce qui vous permettra de poser la main qui peint, au-dessus du travail, sans l'effacer).

EXÉCUTION

Passons maintenant à l'exécution du décalque. Le dessin aussitôt fait sur du papier, on le décalquera. Si le dessin est exécuté à l'eau et votre ivoire très transparent, vous pourrez décalquer par superposition; autrement, vous transporterez le dessin sur l'ivoire avec du papier à calquer, selon le mode ordinaire, en passant un crayon très dur.

Le trait sera très pur et très net; en cas d'erreur effacer à l'aide du grattoir, bien à fleur de la matière, surtout, sans la creuser, au besoin, la sandaraque ou la ponce en poudre employées pour pareil service dans l'enluminure, suffiraient. L'un ou l'autre de ces produits est précieux encore pour nettoyer l'ivoire s'il s'était graissé durant le travail.

Donc, le trait étant exécuté, suffisamment visible sans excès (au besoin on l'atténuerait avec de la mie de pain), on le repassera à l'aide d'un pinceau très fin chargé de laque de garance très diluée. Ensuite on modèlera largement par teintes très légères, dans la couleur *locale* (rose pour les chairs, plus ou moins selon l'ombre et la lumière, vert pour le paysage, etc.); c'est là l'ébauche qui devra être au-dessous du ton définitif. Après quoi, au fur et à mesure, on accentuera les délicatesses du modelé. Il y a plusieurs manières d'exécuter ce dernier. Tout d'abord les uns réservent leurs lumières extrêmes, c'est-à-dire que le fond de l'ivoire (le fond du papier s'il s'agit de l'aquarelle) les exprime, les autres au contraire se servent de gouache claire pour rendre ces lumières; de même, pour en revenir au modelé, les uns exécutent des traits croisés ou hachures imitant la gravure dans le sens de la forme et dans la couleur du sujet, et les autres arrivent au

même résultat, savoir au même effet (tous deux font bien), en indiquant un pointillé de plus en plus faible à mesure qu'on approche de la lumière.

A chacun selon ses facilités ou son caprice, en pareil cas; le mieux en somme et d'adopter l'exécution au choix du sujet, peut-être pourrait-on dire que la facture plus large des hachures conviendrait de préférence au modelé, plus énergique, d'une tête d'homme, par exemple, tandis que l'autre moyen rendrait mieux la délicatesse d'un visage de femme.

A propos des fonds, nous rappellerons le principe général dont les maîtres ne se sont point départis : en ce qui concerne le portrait, le fond devra être clair à l'endroit sombre de la tête et sombre à l'endroit clair, de la sorte le portrait ressort avantageusement.

Jamais un fond ne devra excéder en violence la couleur du sujet, il ne sera jamais uniforme de ton, on le dégradera plutôt à la base, aux environs de la tête. On exécutera ce fond soit à la gouache, soit à l'aquarelle, en pointillé, en hachures, par tons plats.

Tout est permis, enfin, en vue du meilleur résultat, et même certains « trucs » sont excellents, notamment celui qui consiste à indiquer le ton général des carnations et les fonds, au verso de la plaque d'ivoire. La transparence de la matière aidant, quelques rehauts sur l'endroit donnent un résultat flatteur qui rappelle celui de la photominiature, toutes proportions gardées quant à l'art qui présida aux deux moyens.

Bref, tout est à tenter selon le talent, et nous ne contredirons jamais à un beau résultat désinvolte. En ce qui concerne le mode de peinture, nous retombons dans un mutisme expliqué par l'inutilité des vaines dissertations; l'expérience, la pratique, le soin, le goût, ne s'apprennent point théoriquement, et nous conseillons au lecteur l'initiative du travail personnel : de barbouillage en barbouillage l'œuvre s'embellira, c'est tout ce que nous pouvons prédire.

Pour terminer l'objet de la peinture de tableaux, en général, nous indiquerons aux curieux la ressource des couleurs à l'œuf, des couleurs et vernis Vibert, nous mentionnerons aussi certain pupitre très douillet, préposé au travail de la miniature et tant de choses encore préconisées par les marchands, qui s'appliquent à prévenir l'utilité dans ses moindres caprices, bons ou mauvais.

CHAPITRE XXX

La peinture au vernis Martin. — Modes divers d'exécution.

La *Peinture au vernis Martin* nous ramène à la peinture conventionnelle, plus accessible à l'amateur. Cette fois il s'agit d'exprimer une laque imitant les précieux vernis du Japon, d'après un modèle décoratif approprié. Il importe en somme, ici, de peindre un tableau selon le mode et avec les produits courants de la peinture à l'huile sur un fond spécial et, enfin, de recouvrir le tout de plusieurs couches de vernis Martin.

On pourrait décomposer la peinture au vernis Martin en quatre opérations distinctes : 1° *préparation des dessous* ou mieux du subjectile en bois (acajou, vieux chêne, noyer, etc.) ; 2° *application de la teinte des fonds sur le bois* ; 3° *peinture du sujet* ; 4° *vernissage*.

EXÉCUTION : PRÉPARATION DES DESSOUS. PONÇAGE

Si le bois est tendre et poreux et s'il s'agit de peindre de grandes surfaces (panneaux, paravents, etc.), on encollera le bois à l'aide d'un mélange, assez fluide, de colle de peau double et d'une couleur à l'eau assortie, comme ton, au fond à obtenir. Au reste, il existe des encollages tout préparés. Cet apprêt sera étendu sur le bois à l'aide d'une « queue de morue ».

En d'autres cas, s'il s'agit de petits objets (coffrets, écrans, etc.), on emploiera le *blanc spécial pour fonds* et on n'encollera pas. Certains praticiens même se servent exclusivement du blanc spécial sur bois de toutes dimensions; parfois même ils emploient simplement, à la préparation qui nous occupe, le vernis gomme laque.

Ces différents moyens sont à essayer suivant la commodité personnelle.

Bref, notre panneau est bien lisse, sans trous ni aspérités; passons-le, au surplus, au papier de verre fin et prenons, pour exemple de préparation des dessous, le *blanc spécial pour fonds,* qui garde nos préférences.

Passer ce blanc délayé dans de l'essence de térébenthine avec un pinceau large. On délaye soit le blanc, soit les autres couleurs, en mettant un peu de couleur dans un godet, juste ce qu'il faut pour le travail à exécuter, et ensuite, petit à petit, on ajoute l'essence en remuant avec un pinceau. Lorsque, en soulevant le pinceau au-dessus du godet, la teinte coule librement, le degré de fluidité nécessaire est atteint.

Laissons donc sécher la couche de blanc, passons sur cette préparation plusieurs couches d'*apprêt liquide* ; les couches seront croisées, elles seront au nombre de quatre environ et séche-

ront successivement à l'air libre, point au soleil ni au feu. Le nombre des couches varie suivant la surface plus ou moins rugueuse du bois, mais quatre couches sont suffisantes.

Prendre soin d'ajouter à la dernière couche d'*apprêt préparé* une couleur d'ocre quelconque à l'huile, ou de brun rouge.

Cette dernière addition de couleur sert à renseigner sur l'égalité propice du ponçage (opération suivante), car si la couleur subsiste quelque part après le ponçage, c'est que celui-ci est défectueux à cause du fond inégal; pour obvier à cet inconvénient, on n'a qu'à donner, sur les parties malencontreusement trahies par la couleur, des couches d'apprêt préparé avec ou sans essence, suivant importance.

Ponçage. — Il faut polir maintenant les surfaces enduites d'apprêt pour les rendre plus aptes à recevoir la couche de teinte.

Cette opération se pratique avec des pierres ponces très légères, soigneusement usées sur un grès mouillé d'eau, jusqu'à ce qu'elles soient taillées perpendiculairement au fil. Les unes sont plates, d'autres courtes, toutes ces nuances sont relatives à la grandeur de l'objet à polir, à sa forme cintrée ou plate.

En dehors des pierres ponces, le papier de verre 00 et la ponce impalpable pourront être employés.

Frotter soigneusement les couches d'apprêt jusqu'à ce qu'elles soient extrêmement polies, et, s'il se produit une sorte de boue résultant de l'emploi de la pierre ponce et de l'eau, on l'ôtera avec une éponge mouillée, tandis que la poussière dégagée par le papier de verre ou la ponce ne résiste pas à un coup de blaireau (pinceau à longs poils souples).

APPLICATION DE LA TEINTE DES FONDS

Il existe différents modes de fonds dits *teintés* : à l'*or*, au *bronze* et à l'*aventurine* ; il y a aussi des fonds *poudrés* unis ou séparés. Nous décrirons l'une après l'autre ces manières, laissant à l'amateur l'embarras du choix, selon la beauté ou l'intérêt cherchés.

Fonds teintés. — Tout d'abord, avant d'appliquer ces fonds, nous admettons généralement que les opérations précédentes (préparation des dessous, ponçage) ont été parfaitement exécutées et qu'elles sont bien sèches.

Essuyons-les maintenant à la peau, la teinte de fond ayant été choisie, déposée dans un godet et diluée avec de l'essence de térébenthine (il existe des tons imités des peintures de l'époque, qui trancheront toute indécision à cet égard : vert clair, vert foncé, jaune doré, brun rouge). On l'étendra simplement avec un pinceau. Une ou plusieurs couches seront suffisantes pour couvrir l'objet, suivant que la pâte de couleur aura été plus ou moins liquide.

Fonds à l'or. — Si au lieu d'une teinte à l'huile on désire un fond doré, voici la manière de procéder : passer sur l'objet, avec une brosse ou un pinceau dur, une couche de *mixture spéciale à dorer* dans laquelle on aura eu soin de mêler un peu de jaune de chrome foncé (à l'huile); ensuite laisser sécher (huit à douze heures) et appliquer enfin de l'or en feuilles.

Toutefois, cette application de l'or en feuilles étant difficultueuse (quoique l'on puisse

charger de ce soin un doreur de profession), le genre suivant, séduira sans doute davantage le lecteur, malgré l'effet brillant moindre.

Fonds au bronze en poudre. — Mélanger le bronze choisi avec du *fixatif pour bronze* et l'étendre sur l'objet, comme de la peinture. Passons maintenant au poudrage, opération plus artistique, mais plus périlleuse.

Poudrage noir. — Donner une couche de peinture à l'huile dans le ton du bronze que l'on désire poudrer; puis appliquer une couche de *vernis Martin*.

Placer ensuite l'objet à poudrer, légèrement incliné en arrière, et, tandis que le vernis est encore collant, après l'avoir laissé *prendre* un quart d'heure environ, on secoue au-dessus de la grille à bruiner (dont il a été parlé à l'*Art du Cuir*) un pinceau doux (putois) imprégné de bronze à sec. Secouer la poudre de bronze de haut en bas, également, en se plaçant à distance de l'objet à décorer. Lorsque l'objet est entièrement couvert de poudre, uniformément, laisser sécher et ensuite épousseter avec un pinceau doux ou une étoffe souple.

Poudrage dégradé. — Pour poudrer en dégradé, on procède comme précédemment, mais on insiste avec la poudre sur certaines parties de l'objet, soit dans le haut, soit dans le bas ou sur les côtés. En s'éloignant plus ou moins encore, dans cette opération, la poudre adhère peu ou prou jusqu'au dégradé désiré. Poudrer régulièrement, mais naturellement sans recouvrir l'objet entièrement. Reste la manière des fonds à l'*aventurine*.

L'aventurine se débite comme l'or et les bronzes, mais en paillettes qui, très fines, portent le nom de *semis*; plus fortes et de forme rectangulaire elles sont dites *brocard*.

Fonds à l'aventurine. — Aussitôt le fond bien dressé comme auparavant, donner une couche de couleur à l'huile de la nuance de l'aventurine choisie, puis laisser sécher cette couche, vernir et saupoudrer l'aventurine comme s'il s'agissait des bronzes précédents.

Ensuite vernir une première fois, puis, après dessiccation, vernir une deuxième et une troisième fois jusqu'à noyer l'aventurine dans le vernis.

Lorsque la dernière couche de vernis est sèche, on la dépolit avec un chiffon de drap mouillé, on essuie à la peau et enfin on obtient le fond mat sur lequel il reste à peindre.

Avant d'aborder la peinture, nous épuiserons le chapitre des fonds.

Il y a des fonds *jaspés*, rarement employés, et des fonds au *burgan*, ou déchets minuscules de nacre, saupoudrés à la manière des poudres.

Quant aux fonds noirs, imitation des laques de Chine, ils s'obtiennent en passant plusieurs couches de vernis ou d'encollage, imprégnées de noir de fumée, sur lesquelles on modèle les motifs presque en relief, avec de la pâte de vernis plus liquide, dorées après coup, mais maintenues mates.

Ne point confondre les applications de nacre et d'ivoire avec celles des fonds au *burgan*; il ne s'agit plus ici de déchets, mais de matière véritable. Cette dernière pratique, coûteuse et délicate, consiste à encastrer des morceaux d'ivoire ou de nacre découpés dans l'épaisseur de la dernière couche d'apprêt, aussitôt sèche; on creuse au burin l'emplacement de chacun des morceaux d'ivoire ou de nacre, dans un dessin soigneusement arrêté à l'avance.

Voici maintenant comment on les fixe. Garnir les parties creuses de l'apprêt avec de la



Pl. 102. — STYLISATION DE LA FLEUR (BLUET), CONVENANT A TOUTES APPLICATIONS DÉCORATIVES

colle forte; puis saisir avec une pince chacun des morceaux à appliquer et les soumettre un instant à la chaleur de la flamme d'une lampe à alcool; les déposer enfin à leurs places respectives. De-ci de-là, imiter le bas-relief, en employant de l'ivoire plus ou moins épais, poncer ensuite et vernir.

Mais ces pratiques, assez difficultueuses, ne valent pas les précédents moyens, souvent aussi artistiques sans tant de peine.

Passons maintenant à l'opération générale de la peinture, car nous n'avons vu jusqu'ici, hormis la précédente incartade, que la préparation des fonds.

Peinture du sujet. — On peint au vernis Martin selon la manière de la peinture à l'huile; on exécute un tableau, en somme, mais la plupart du temps on peint en imitation, de façon à côtoyer le genre ancien, de style plus favorable à la beauté d'expression que nous cherchons (décor de porcelaine de Saxe ou de Sèvres, Pompadour ou Louis XV, Louis XVI, etc.).

Décalquer le sujet légèrement, avec un ton clair, et peindre, sans empâtements, en couleurs brillantes, non sans avoir préalablement dépoli la surface vernie du subjectile avec de la ponce en poudre et un drap mouillé.

S'inspirer, pour l'opération de peinture, de notre enseignement général à cette rubrique et, afin de faciliter la besogne au débutant, nous conseillons l'exécution d'une copie servile, appliquée et méticuleuse (d'après un tableau de maître, Boucher, Watteau, Fragonard, Marvye, etc.). Souvenons-nous, à ce propos, de la facilité offerte par la *mise au carreau.*

Vernissage. — Lorsque le sujet est peint et parfaitement sec, on procède au vernissage final. Pour cela on passe des séries de couches de vernis Martin sur la peinture, jusqu'à ce que celle-ci se noie dans l'épaisseur du vernis. (Voir, page 238, la manière de vernir.)

L'opération du vernissage aussitôt terminée (à l'abri de la poussière surtout), il faut en hâter la dessiccation. Pour cela, placer l'objet peint dans une pièce chaude (20 à 25 degrés), bien éclairée; surtout ne point soumettre l'objet à la chaleur directe du feu, car il se craquèlerait.

Dernière opération, obtention d'un vernis parfait. — Polir le vernis au tripoli, celui-ci étant bien sec et bien dur, au tripoli de Venise. A cet effet, écraser le tripoli avec un peu d'eau dans la paume de la main et en frotter doucement la surface vernie; il ne reste plus qu'à essuyer l'objet à la peau de chamois et le travail est terminé.

En dernier lieu, nous dirons au lecteur la composition avantageuse des boîtes spéciales à notre objet (30 francs); au surplus, l'on s'est rendu compte, en suivant notre explication, que le matériel nécessité par le vernis Martin est commun à la pratique de la peinture à l'huile, sauf addition de vernis.

Quant à la forme de l'objet en bois à peindre, nous la choisirons telle qu'elle se présente dans le commerce, à moins que nous la commandions chez un menuisier.

Nous en avons assez dit, croyons-nous, sur un art quelque peu suranné, il est vrai, mais dont le parfum persiste, prometteur et charmant.

Impr. J. Dumoulin, à Paris. *Le Gérant :* MAX DELAGRAVE.

7e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

Numéro 7. — *Septième concours.* — LA PEINTURE A L'AQUARELLE.

Exécuter une aquarelle de paysage dans un format quelconque.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 15 octobre inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix. — **Voyage en Orient du Césarévitch** (Chine, Japon, Sibérie). In-4, relié . . . . 30 fr. »
2e prix. — *JACQUEMIN.* **Histoire générale du Costume.** In-4, relié . . . . 15 fr. »
1er acc. — *E.-BAYARD.* **La Caricature et les Caricaturistes.** Relié . . . . 10 fr. »
2e acc. — *Général O. BARATIERI.* **Mémoires d'Afrique.** In-8, broché . . . . 7 fr. 50
3e acc. — *MAG-DALAH.* **Un hiver en Orient.** In-8, broché . . . . 5 fr. »
4e acc. — *CAZENEUVE.* **A la Cour de Madagascar.** In-12, broché . . . . 3 fr. 50
5e acc. — *RAYMOND.* **Histoire de l'Art.** In-8, broché . . . . 2 fr. 90
6e acc. — *G. GRAND.* **Le Royander Goa.** In-8, broché . . . . 2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans le 9e fascicule, qui paraîtra le 15 novembre.

RÉSULTAT du CINQUIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

La Photographie

1er Prix. — Mme **E. Koenig, 12, rue Jeanne-d'Arc, Lille.**
2e Prix. — Mme **L. Douez, 134, boulevard Haussmann, Paris.**
1er *accessit.* — Mlle **Madeleine Annequin, 15, rue Montmartre, Paris.**
2e *accessit.* — Mme **Dorval, 18, rue de Rennes, Paris.**
3e *accessit.* — Mme **Coquerel, 122, rue d'Assas, Paris.**
4e *accessit.* — Mme **Isabelle Dupin, 8, rue Crébillon, Paris.**
5e *accessit.* — Mlle **V. Chambourg, place de l'Eglise, Pontoise.**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

Midship. — Au lieu de « est à retirer » veuillez lire *est à retenir.*
J. Monmory. — Vous trouvez un bon cuiseur rue de la Sorbonne.
Mme V. de Chancel. — Trop d'essence de lavande. Pas assez couvert.
P. J. — En général cela est nuisible. Taillez davantage les pastels.
Jacques du M. — Mauvais bain. Prenez des plaques Lumière.
J. Beaupré. — Veuillez m'écrire. Voyez rue Bonaparte.
Un officier. — J'ai écrit une brochure sur cet objet. (Lefranc, éditeur.)
Embarrassée. — Votre mélange est défectueux. Essayez avec de l'essence de térébenthine.

CHAPITRE XXXI

La sculpture sur bois ou sculptolignie. — Outillage. — Exécution. — Patines et agréments divers. — Incrusta Marmor. — Le pyrosoudeur. — Autre genre de sculpture sur bois.

Avec la *Sculpture sur bois,* nous voici revenu au travail essentiel de l'amateur, et, hâtons-nous de le dire, le genre dont nous allons traiter, donne le change à la pratique difficultueuse et professionnelle connue sous ce nom, elle se baptise ici *Sculptolignie* et n'a de rapport avec la sculpture sur bois que la matière elle-même, avec une facilité d'accommodement décoratif, inédite, qui est une révélation.

Après l'art du cuir, la métalloplastie, voici la sculptolignie. Le cuir, le métal, le bois, quel champ attractif à l'ingéniosité !

Songez aux heureuses combinaisons de décors, réalisées grâce à ces matières différentes mais si assimilables ! Cadres, glaces, cuirs et bois ornementés d'étain, de cuivre, pyrogravés, peints, constellés de cabochons ou de clous (art cloutaire), autant de diversité d'expression ! livres reliés, enluminés, gravés (cellulotypie), décorés encore au ferroprussiate, par vos soins propres, robes peintes, velours pyrogravés ou pochés...

Et voici, au surplus, la sculptolignie qui permet à tous, en une heure d'apprentissage, de sculpter, du bois, — nouvel écueil comblé, autres idéals !

Toutefois, l'emploi de la sculptolignie ne saurait convenir qu'à l'enjolivement des surfaces planes, cadres, boîtes, meubles et autres objets de construction régulière.

L'avantage d'un procédé de vulgarisation porte en lui-même comme le regret de son avantage; pourtant, le procédé que nous allons décrire offre, malgré ses applications d'apparence restreinte et aussi à cause de celles-ci, un champ vaste de beauté et d'agrément suffisamment suggestifs. Point de désillusion donc, mais autre satisfaction, il n'en faut point davantage à notre curiosité d'art gracieux et léger.

Laissons donc de côté les visions supérieures, notamment le bois sculpté du moyen âge, pour nous complaire à une pratique modeste et jolie ; nous savons, au surplus, que le résultat importe seul, et nous guiderons, comme d'habitude, vers la simplicité des moyens, pour aboutir au mieux de nos aspirations et de notre goût.

L'amateur, d'ailleurs, ne prétend point s'attaquer au bois, dont la matière est certainement plus difficultueuse, pour la sculpture en ronde bosse, que la glaise ; le bas-relief, c'est-à-dire le

relief à fleur de peau, suffit à la force de ses mains délicates, et pourvu qu'il n'éprouve aucune résistance matérielle à la réalisation de son caprice, sans risque d'accident, il touche à son rêve.

Au reste, lors de la gravure sur métal (métalloplastie), nous déconseillions presque cette pratique, en raison des accidents qui pourraient résulter du glissement du burin et nous renouvellerions certainement ici nos appréhensions, s'il s'agissait de sculpture en plein bois, tandis que la sculptolignie n'offre aucun péril.

Mais abordons notre sujet, qui n'a point d'histoire d'ailleurs, autre calmant à votre impatience de le connaître.

LA SCULPTOLIGNIE

La sculptolignie offre cette particularité, que les motifs à sculpter ne se composent que de formes spéciales qui, groupées en combinaisons graphiques infinies, ne réclament qu'un unique mode de travail, malgré leur apparente diversité d'expression.

Ces motifs, très décoratifs, très styliques même, revêtent, nous le répétons, une figuration régulière ; ils sont tracés rigoureusement à la règle, à l'aide du compas et de l'équerre.

Il ne s'agit donc, ici, que d'un ornement sans figure, dont la monotonie d'aspect n'est point à redouter, tant il se présente de diverses manières.

En plus de cette originalité qui simplifie si singulièrement l'étude, puisqu'il suffit d'exécuter, en somme, toujours le même motif malgré les airs sidifférents du dessin, l'attrait de la sculptolignie s'augmente d'autant, que ce motif identique se sculpte toujours d'identique façon.

L'exécution d'une entaille invariable au couteau, dans le bois, constitue donc *tout le métier* de la pratique en question.

Soin, patience et attention, voici en résumé à quoi tiennent les chances de réussite du travail présent.

OUTILLAGE

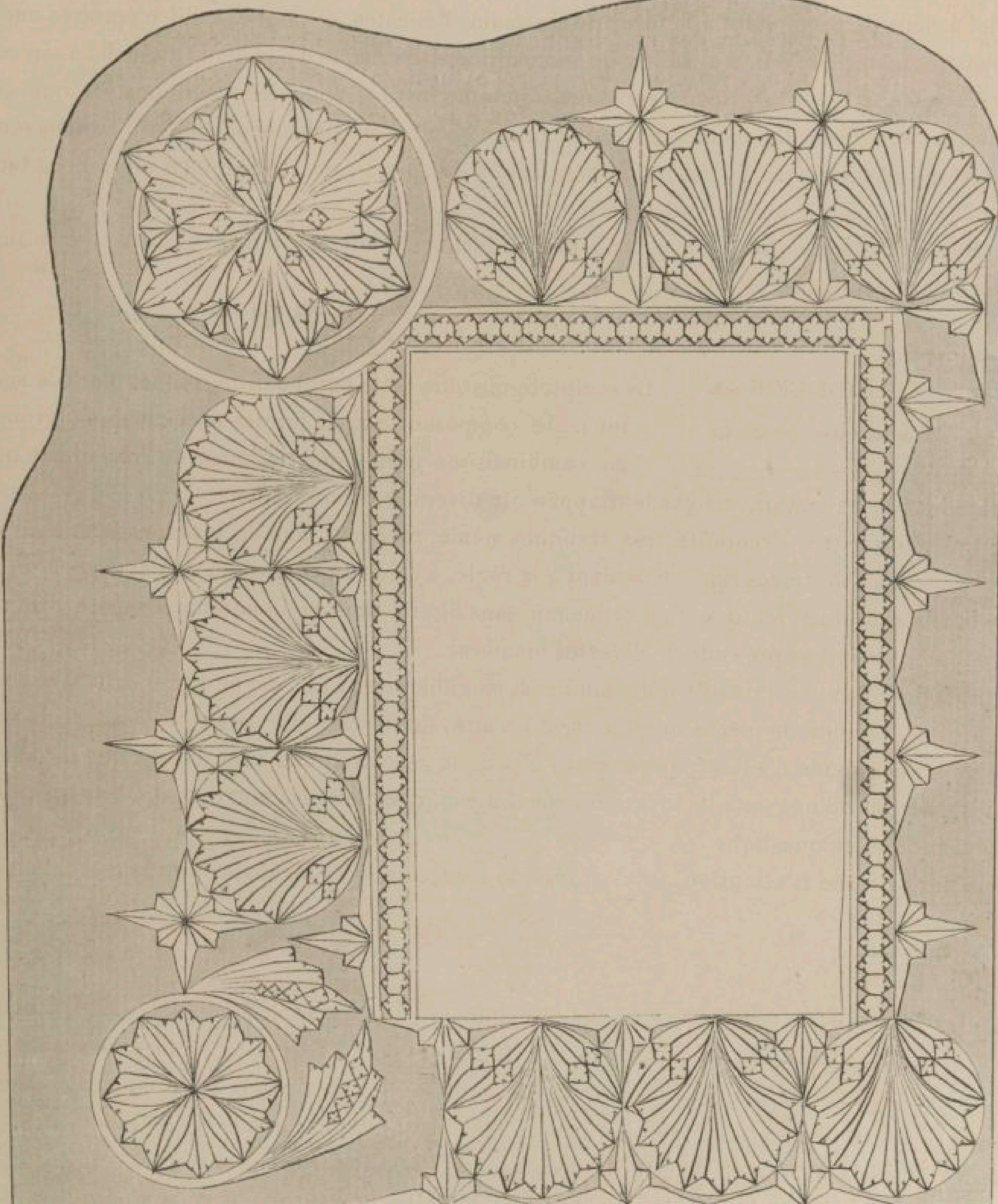
Les bois à employer pour la sculptolignie doivent être tendres, mais non fibreux et non résineux. Ne vous préoccupez point de leur teinte naturelle; bien que la belle couleur chaude du noyer ne tente, il sera loisible de patiner le bois selon toutes fantaisies; d'ailleurs, si le bois était trop teinté, cela gênerait pour le décor à décalquer et, partant, pour le travail.

Choisissez les bois de tilleul, de marronnier, d'érable entre autres, et rejetez surtout le sapin, rebelle aux outils et sans consistance; au reste le lecteur, en se reportant à la *Pyrogravure*, connaîtra nos préférences : même conseil de subjectile pour les deux pratiques.

Quant à l'outillage, il est spécial; il comporte quatre outils :

1° L'*outil inciseur*	Prix.	» 75	3° L'*outil champleveur droit*. . .	Prix.	» 75
2° L'*outil champleveur courbe* . .	—	1 15	4° Le *canif*	—	» 75

Mais, à la rigueur, on peut simplifier ce matériel, et nous connaissons bon nombre de praticiens à qui l'outil champleveur, droit ou courbe, seul suffit ; toutefois, pour plus de commodité



Pl. 103. — CADRE A EXÉCUTER EN SCULPTOLIGNIE (D'après Mlle Jeanne Degand.)

personnelle, car cela est parfois une question de « main », on fera bien de tâter de ce matériel d'ailleurs restreint, quitte à se procurer une boîte spéciale du prix de 14 fr. 50, si le besoin s'en fait sentir.

Indépendamment de ces outils, nous emploierons les matoirs utilisés en métalloplastie, art du cuir et pyrogravure, ils meubleront çà et là les fonds, variant l'aspect du bois et du des-

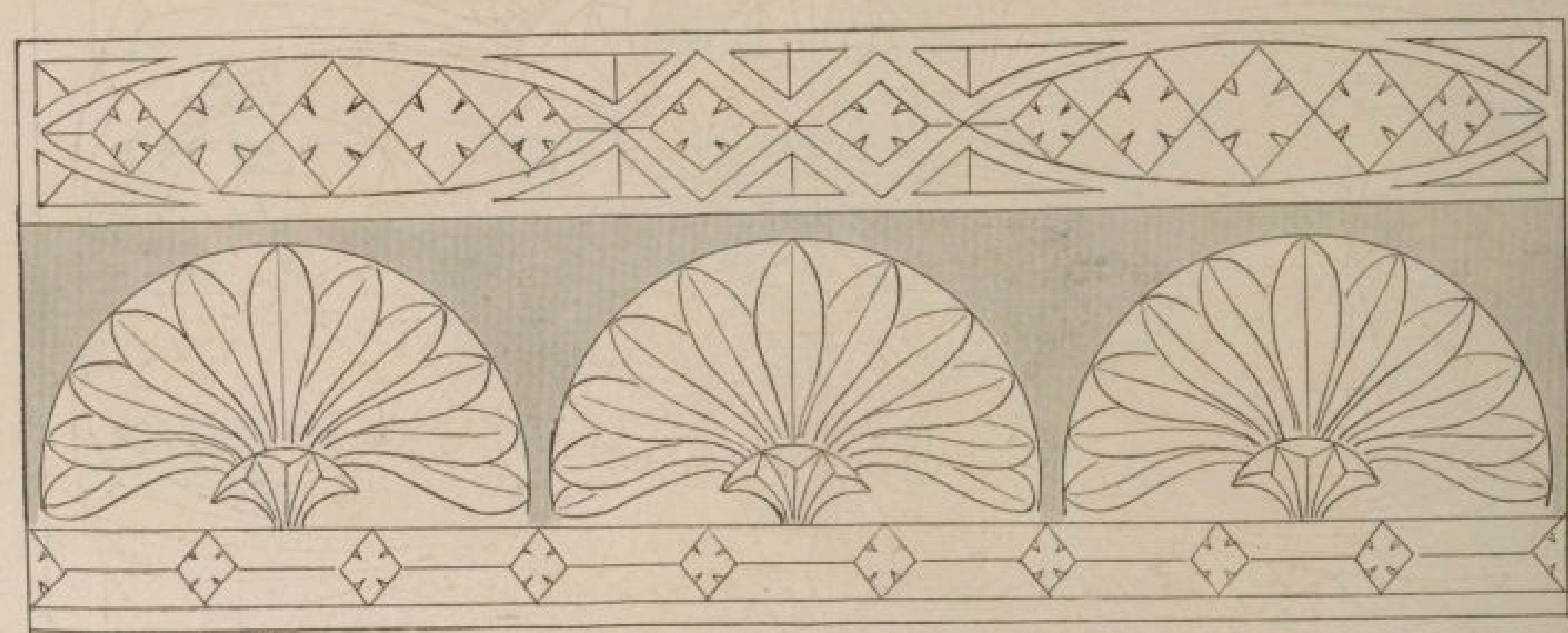
sin, enrichissant aussi le décor d'ensemble; ici encore, la matière souple nouvelle s'accommode parfaitement de l'empreinte des matoirs; nous verrons qu'elle se patine aussi d'une manière générale, pareillement au cuir (moins les acides) et au métal : or, bronze, cabochons.

Quand nous vous disions que la sculptolignie est une ressource d'expression des moins farouches et des plus séduisantes... D'autant que, si les cuirs et le métal s'accommodent mal des vernis, en revanche le bois s'en pare à ravir, autre séduction, autres distinctions décoratives!

EXÉCUTION

Donc, répétons-le, avant de décrire la méthode de travail, le dessin relatif à la sculptolignie est *spécial*, cependant il ne serait point juste de le croire monotone ou limité comme graphique. Il suffira au lecteur d'étudier un instant la figuration particulière des dessins intercalés dans ces lignes, pour en varier les thèmes à l'infini.

L'intervertissement des motifs entre eux, la simplification en dentelures, en carrés, en ovales,



Pl. 104. — Modèle pour les cotés de la boite ci-contre

en toutes figures géométriques enfin, des fleurs, papillons, etc., et en somme de toutes formes décoratives, donnera des idées de décor parfaitement renouvelées, malgré le mode d'entaille invariable.

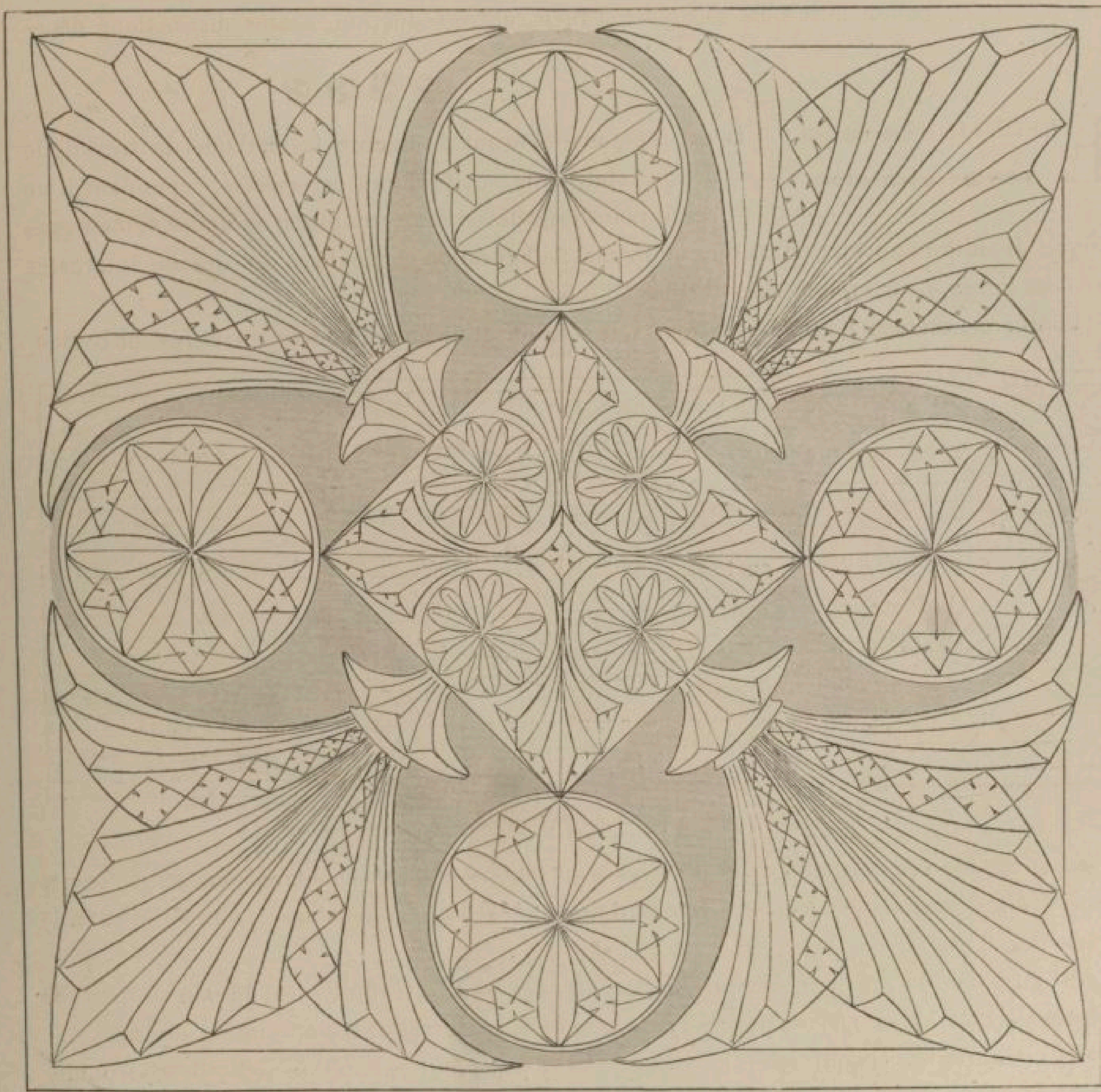
Au surplus, les matoirs rempliront des espaces vides et point n'est besoin souvent de sculpter partout, un coin de sculpture spirituellement accompagné d'empreintes, suffira.

Pour débuter en sculptolignie, on décalquera simplement sur une planche de marronnier comme celles que nous conseillâmes lors de la pyrogravure; même, n'était la matière peu agréable et fragile, un simple panneau de bois pour la peinture à l'huile ferait l'affaire.

Donc, décalquer le motif, selon le mode ordinaire, c'est-à-dire avec un calque sous lequel on aura préalablement glissé une feuille de papier gras, de préférence noir, car l'aspect de ce trait vigoureux, outre qu'il est indispensable pour guider dans le travail, sera d'un aspect séduisant au point d'intersection de certaines lignes, en même temps qu'il précisera avantageusement les formes.

Imprimer fortement le dessin, cela est essentiel ; après quoi, procéder à l'opération de sculpture.

La sculptolignie nécessite seulement deux opérations : 1° l'*incision* (faite avec l'outil inciseur); 2° le *champlevage* (fait avec le champleveur droit ou courbe).



Pl. 105. — DESSUS DE BOITE A EXÉCUTER EN SCULPTOLIGNIE

(D'après Mlle Marie Lemarchand.)

L'incision consiste à couper le bois dans sa profondeur; le champlevage est l'action de détacher la matière pour exprimer le motif en creux.

Adopter un sens de travail. Nous savons que ces opérations sont mathématiques ; il importe donc de ne point les confondre.

Manière de faire les entailles, ou mieux de faire l'*entaille*, puisque, nous le répétons, le

mode de sculpture, ici, n'est qu'un tour de main. On entoure le manche du couteau avec les doigts de la main droite, on appuie le pouce sur le bois et l'on coupe en tenant le couteau incliné vers le milieu de la figure qu'on veut enlever. On entame ensuite le côté opposé, en inclinant toujours le couteau vers le milieu. Le morceau de bois tombe alors, et l'on aura ainsi obtenu une première entaille qui formera comme un triangle renversé, la partie la plus creuse en étant le sommet.

Le ferme appui du pouce empêche le glissement de l'outil; mais si, malgré cela, dans un mouvement brusque, le bois avait été enlevé en trop grande quantité (le bois quelquefois éclate), il suffirait de recoller le morceau avec une goutte de colle forte.

On procède pour tous les dessins, de la même manière.

Cette première façon de sculpter se pratique seulement avec l'outil champleveur droit ou courbe, ainsi donc voici l'outillage simplifié.

Passons maintenant à la deuxième façon de sculpture, *identique à la première comme résultat*, mais qui pourrait sembler plus pratique et rendrait peut-être aussi plus explicite notre enseignement.

1° Saisir l'outil inciseur à pleine main, bien solidement, pour qu'il s'y maintienne sans tourner, le pouce allongé sur le manche ; tenir verticalement l'outil et faire pénétrer avec quelque force l'extrémité de sa lame en biseau, dans le bois (au quart environ de l'épaisseur de la planchette).

Ne point remuer l'outil, surtout, dans l'action de sa pénétration, faute de cette observation on briserait la lame.

2° Rabattre l'outil le long du dessin, en coupant toujours le bois, mais, cette fois, sans grande force ni profondeur.

L'outil, à ce moment, ainsi rabattu, ayant décrit un léger arc de cercle dans le sens du dessin, aura sa lame perpendiculaire à la planchette.

Pour donner plus de sûreté à cette incision et empêcher de malencontreux glissements, on aura soin d'accompagner l'outil avec le pouce de la main gauche.

A propos de glissements, nous pouvons affirmer que ceux-ci sont extrêmement rares pour ne point dire qu'ils n'existent pas, cela pour calmer les alarmes de certains débutants. Mais passons à l'opération du champlevage.

3° A l'aide de l'outil champleveur, droit ou courbe, ôter le bois superflu afin de dégager en creux l'entaille ouverte par l'inciseur.

Pour cela, tenir à pleine main l'outil dans la main droite, le pouce écarté s'arc-boutant sur la planche, bien à plat et libre.

L'outil champleveur sera penché du côté du bois à enlever, qu'il tranchera nettement et à une profondeur égale, et l'on diminuera la pression de l'outil champleveur à proximité des pointes ou intersections du dessin, de manière que ces parties, après l'opération de sculpture, donnent l'impression d'un triangle dont la pointe ou intersection est plus profonde, parce que l'outil inciseur pénétra davantage dans le bois à cette place.

Lorsque l'entaille n'est point nette, la polir après coup avec le champleveur, et, pour prévenir

cette reprise du travail, maintenir soigneusement le fil des outils en aiguisant les deux côtés de la lame sur une pierre à grain fin mouillée d'une goutte d'huile.

Nota bene : L'éclat du bois jaillit de l'entaille, et, pour que cette dernière soit parfaite, elle doit revêtir au verso la forme d'un triangle renversé, la partie la plus épaisse en étant le sommet.

L'opération à l'aide de deux outils est maintenant terminée, nous répéterons que, quel que soit le travail (avec un ou deux outils), le résultat de la sculpture est le même, il n'y a que la commodité qui diffère et surtout l'habitude.

Au bout de quelques minutes de pratique l'amateur aura saisi, sans fatigue, la pratique délicate et charmante que nous venons de dire, bien qu'ici encore la bonne volonté des mots ne vaille point le moindre enseignement à vue.

Au surplus, la connaissance du dessin étant inutile présentement, voici une nouvelle manière d'énonciation à la portée de tous.

Il nous reste maintenant à parler de l'emploi du quatrième outil : le canif.

Le canif sert à exprimer les encoches dans les motifs exigus, il remplace les autres outils à cet effet, et se manie comme eux ; on l'emploie, en outre, au tracé du filet.

Pour tracer les filets ou lignes droites avec le canif, on a soin d'abord de les indiquer très nettement à la règle sur le bois, ensuite on creuse à la profondeur désirée, tout le long de la ligne, en inclinant la lame de l'outil vers le milieu, et après, on procède de même, mais la planche placée dans l'autre sens, enfin on fait sauter le bois superflu qui dégage le sillon creux.

Pour ses débuts, l'amateur tracera sur une planche une frise dentelée (hauteur des dents : 1 centimètre environ) qu'il entaillera ensuite.

Nous passerons maintenant à l'art de patiner le bois sculpté selon la sculptolignie.

PATINES DU BOIS SCULPTÉ. INCRUSTA MARMOR. LE PYRO-SOUDEUR

Les patines du bois sculpté sont des plus variées, sa matière très résistante peut s'accommoder de décorations bien faites pour renouveler notre ingéniosité et la séduction de nos travaux d'art.

Expliquons ces nouveaux agréments : tout d'abord nous connaissons les ressources des matoirs. On frappe ceux-ci sur le bois comme sur le cuir ou le métal, et, si l'on mouille légèrement la surface du bois, avec un linge ou une éponge, l'empreinte mieux reçue, est plus nette et plus profonde.

Disons tout d'abord que la fragilité du bois blanc ne se prêtant guère à l'exécution des meubles de fatigue tels que lits, chaises, armoires, etc., on a recours alors, à l'opération du placage qui consiste à appliquer, en les collant contre un bois très résistant, les motifs sculptés selon notre manière.

L'illusion de cette adhérence suffit à la beauté désirée dont on ne saurait distinguer à l'œil le subterfuge.

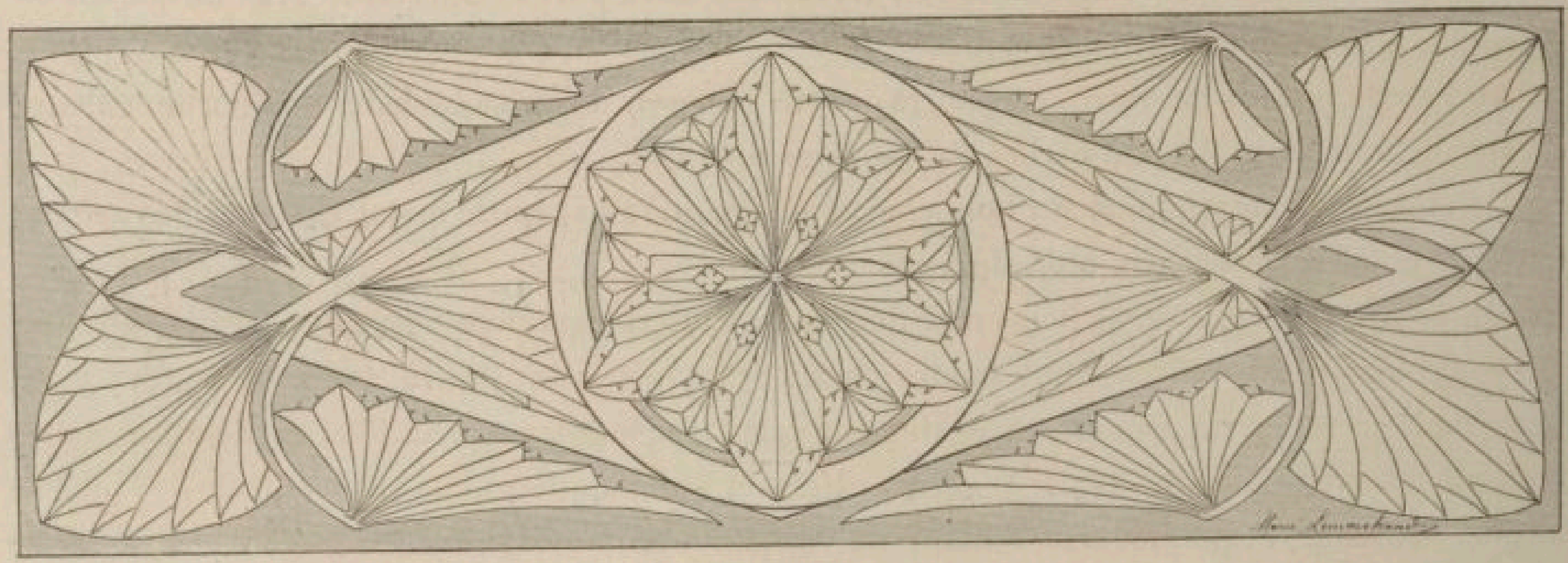
La confection de ces meubles de fatigue pourra se pratiquer de la manière suivante :

Donner la structure du meuble à un menuisier qui n'aura plus qu'à coller, à l'aide de colle forte, vos motifs sculptés sur bois blanc se pliant, comme forme, à la carcasse solide sur laquelle il devront être appliqués.

Mais, pour les petits travaux : coffrets, boîtes, cadres, etc., le praticien recourra tout simplement aux objets en bois utilisés par la pyrogravure.

Ces objets, de formes diverses, sont sculptés en plein bois après le décalque du dessin et, au cas où l'on désirerait une forme originale, en dehors des modèles courants, il suffirait de dessiner cette forme sur une planche de bois blanc qui serait sciée et assemblée ensuite par un menuisier.

Nous avons dit précédemment que l'on pouvait sculpter indifféremment sur n'importe quel



Pl. 106. — DESSUS DE BOITE EN SCULPTOLIGNIE (*D'après Mlle Marie Lemarchand.*)

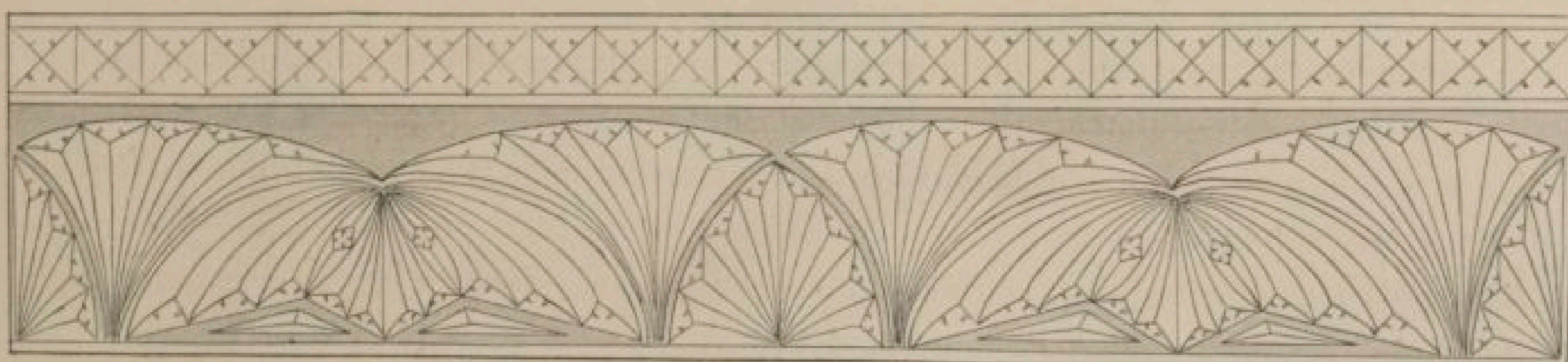
bois blanc, nous citions même, à côté du panneau de marronnier (excellent, bien qu'un peu dur, mais pour cette raison permettant des entailles très nettes et rigides), le simple panneau de bois blanc utilisé pour la peinture à l'huile ; nous maintenons notre dire à condition que, dans ce dernier cas, on sculpte avec précaution, en raison des matériaux exécutés dans cette matière molle, peu épaisse, mais économique et risquant de se briser dans le sens du fil. Pour réparer ce dernier dommage, il est vrai, on n'aurait qu'à coller le bois dans sa partie brisée, mais rien ne vaut un subjectile résistant.

Revenons aux patines du bois, avec l'aide de la pyrogravure et des pratiques de l'art du cuir et de la métalloplastie, etc., lorsque le travail a été sculpté.

Brûler le bois soit pour cerner les creux, soit pour exprimer des jeux de fond. Découper des bandes de cuir revêtues d'un dessin modelé en rapport avec le motif de sculpture. Ces bandes seraient découpées à l'avance comme à l'emporte-pièce, sur une plaque de verre ou de marbre, et collées avec de la colle forte, tandis qu'avec la pointe incandescente on brûlerait, *à cheval* sur le bois et le cuir, de manière à lier intimement les deux matières.

D'autre part, on pourrait procéder de même, mais cette fois à l'aide d'étain ou de cuivre mous maintenus avec des clous (art cloutaire).

Autre moyen : encastrer des pierres en verre de couleur dans le bois préalablement serti



Pl. 107. — COTÉ DE LA BOITE PRÉCÉDENTE

d'une légère bordure d'étain, simulant la monture ; elles tiendront à l'aide de colle forte ou de cire, en forçant au surplus dans le creux façonné au burin.

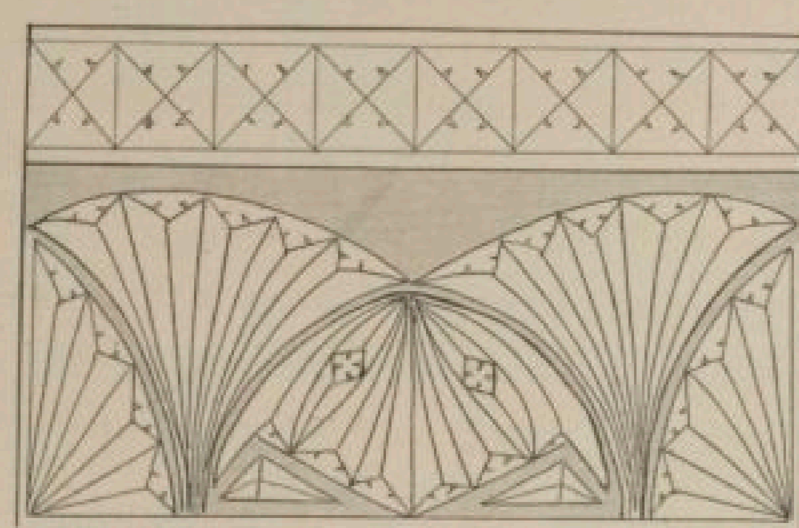
Afin que cette adjonction du métal soit bien à son plan, c'est-à-dire qu'elle n'émerge pas du bois et qu'elle fasse bien corps avec lui, frotter les deux parties ensemble avec du papier de verre fin, jusqu'à les rendre bien polies.

Au lieu de pierres de verre, on pourra encore se servir de cire à cacheter ou bien de couleurs à l'encaustique dont il a été parlé à l'*Emaillage athénien.*

De même, le cuir appliqué sur bois pourra être patiné ainsi que le métal, soit avec des acides, patines, poudres de bronze, etc., déjà vus.

On peut encore ajourer le bois en le découpant entièrement dans certaines parties, et alors ce sont des transparences qu'il faudra chercher ; nous avons parlé des pierres, des cires de couleur en relief, nous pourrons également jouer avec leur translucidité et, à ce propos, nous citerons les agréments offerts par l'*Incrusta Marmor* qui complète ainsi le découpage de la façon la plus heureuse, et permet d'en obtenir de véritables œuvres d'art.

Le travail consiste à remplir les vides d'un panneau découpé (nous parlerons du découpage au chapitre suivant) avec une pâte, un stuc spécial, coloré en toutes nuances, qui acquiert en séchant une grande dureté, se vernit et se polit à la perfection.



Pl. 108. — AUTRE COTÉ DE LA BOITE

Les ressources de cette décoration polychrome n'ont pas de limites et, offrent des effets variés à l'infini.

Au lecteur que ce nouveau moyen intéresse, nous confierons qu'il existe une boîte complète pour l'exécution de l'Incrusta Marmor au prix de 25 francs.

D'une manière générale, pour en revenir à l'exécution des jours, voici comment on procède pour les obtenir : creuser le bois à fond, quitte à retourner de temps en temps la planchette en cours de travail et à entailler le verso conjointement au recto.

En poursuivant la série des moyens employés à la réalisation des ajours, voici encore les applications de soie, de drap, de velours, etc., collés au dos de la sculpture. Ces tissus pourraient être, d'ailleurs, fixés simplement comme le cuir et le métal précédents, sur l'endroit.

Naturellement, le bois à perforer sera peu épais (4 millimètres environ), juste ce qu'il faut pour permettre des ajours sans compromettre la solidité du support.

En somme, ce système peut s'appliquer à toute matière un peu résistante, nous l'avons vu réussir avec l'agrément d'aspect semblable, lors de l'art du cuir et de la métalloplastie.

Restent les pratiques de la teinte générale passée simplement sur toute la surface du bois et les ressources du décor, offertes par la peinture à l'huile et à l'aquarelle. Ces derniers moyens, les plus simples et non les moins jolis, pourront s'exécuter avec les produits suivants :

Vernis incolores ou colorés, brou de noix à l'eau ou à l'huile, poudres métalliques, ou tout simplement avec des couleurs ordinaires à l'huile ou à l'eau.

Vernir les couleurs à l'huile avec du vernis à tableaux et les couleurs à l'aquarelle avec du vernis Vibert, encaustiquer le brou de noix à la cire vierge fondue au bain-marie dans l'essence de térébenthine et faire briller ensuite au chiffon de laine.

En un mot : soit réserver la matière de bois en la laissant transparaître, soit la dissimuler harmonieusement ; peu importe le procédé pourvu qu'il fasse bien.

Ici encore, les patines nous obligent à nous répéter, le bon goût ne saurait être enseigné et la prudence des teintes sobres est le commencement de la sagesse.

Au cas où l'on peindrait des « jus » (glacis, frottis ressortant de la peinture à l'huile), on diluerait largement les couleurs transparentes (moins lourdes que les autres), si toutefois on recherche la transparence du bois sous la teinte donnée avec de l'essence de térébenthine ou du vernis ; quant aux couleurs à l'aquarelle, cela va de soi, elles s'éclaircissent à l'eau. Rappelons que les couleurs à l'huile particulièrement transparentes sont : les laques, les bleus, le vert émeraude et le bitume.

Voulez-vous enfin un moyen pittoresque de rendre l'aspect du vieux bois qui nous permettra d'égaler, pour nos coffrets ou cadres, l'aspect antique tant recherché ?

Faites fondre de la potasse d'Amérique à froid dans l'eau pure, dans une proportion telle que ce produit ne sera point trop corrosif.

Recouvrez de cet enduit au pinceau, l'objet que vous piquerez aussitôt sec, avec une épingle un peu grosse, non symétriquement, mais de-ci de-là, au hasard, pour imiter en somme les piqûres de vers.

Répartissez soigneusement, par groupes, cette artistique dégradation ; après quoi, avec du papier de verre vous userez çà et là certains reliefs, certaines places, vous les déformerez aussi en les détériorant par endroits, avec un canif, conformément à l'effet de vétusté visé.

Quelques sillons effectués pour terminer, avec des épingles égratignant le bois, ajouteront encore à l'illusion de l'ensemble, jusqu'à la perfection qui ne saurait manquer d'être atteinte avec un peu de soin et d'observation. Ne point vernir, surtout.

Autre patine, à retenir plus particulièrement pour l'art du cuir, mais néanmoins fort applicable sur bois : l'opération consiste à diluer de la gouache blanche dans de l'eau, jusqu'à obtention d'un « lait » un peu épais. Mêler ensuite à ce « lait » quelques gouttes de patines (rouge, verte, bleue, jaune, violette) afin de colorer un peu la gouache délayée. Le ton ainsi réalisé ayant tendance à baisser après application, exagérer sa nuance en conséquence.

Après quoi, poser vivement sur l'objet soit avec un chiffon, soit avec un pinceau large, de ce « lait » coloré, et ensuite, sans laisser sécher, revenir sur l'application des couleurs avec un chiffon sec, de manière que cette couleur s'ôte un peu sous le relief, tandis qu'elle demeure au fond des creux.

Nous avons dit que l'art du cuir surtout, s'accommodait merveilleusement de cette patine, on le conçoit aisément, puisque c'est le seul moyen réellement efficace d'éclaircir le cuir, et cela de la manière la plus artistique.

On peut aussi, sur cuir comme sur bois, embellir encore l'effet de cette patine, en passant largement au chiffon, sur le bois ou le cuir à peine secs, de la poudre métallique, soit d'or ou d'argent, voire de bronze, diluée dans de la gomme arabique très fluide.

Lorsque enfin la poudre métallique a été déposée plutôt en grande quantité, on essuie en frottant vigoureusement l'objet ainsi traité, de manière que la poudre métallique ne reste qu'à certains endroits.

On obtient de la sorte des patines ravissantes et très originales. Entre autres, il nous a été donné de voir un joli coffret en cuir appliqué d'étain, teinté dans les nuances suivantes : « lait » verdâtre avec frottis de poudre d'or. Il simulait le ton vert-de-gris au point que l'on eût cru à un antique bibelot de cuivre oxydé...

Et, puisque la charmante distraction artistique de la sculptolignie, sous ses formes les plus attractives et les moins difficultueuses, est épuisée, la tentation nous vient d'entretenir le lecteur d'un dispositif fort ingénieux qui vient à point aider le lecteur dans son travail personnel.

Il s'agit du *Pyrosoudeur* (prix : 35 francs).

Le pyrosoudeur est, comme son nom l'indique, un nouveau fer à souder, à incandescence continue et sans flamme ; il rappelle, comme maniement et système, l'appareil à pyrograver. Ainsi donc, au lieu de confier nos délicats bibelots à la main lourde d'un plombier, lorsque par exemple, le travail de métalloplastie nécessitera une soudure, ou bien lorsque nous voudrons monter des vitraux, assembler enfin des pièces métalliques quelconques par nous-mêmes, la difficulté professionnelle de cette action, est mise à notre portée.

Gageons que le pyrosoudeur vient servir les désirs les plus intimes du lecteur qui, déjà, se voit à même de pouvoir embrasser de nombreux travaux devant lesquels, précédemment, il eût reculé.

Au fur et à mesure de l'ingéniosité de l'amateur, il semble que les difficultés s'évanouissent, et telle moindre facilité offerte au travail, ouvre des horizons d'œuvres...

AUTRE GENRE DE SCULPTURE SUR BOIS

Voici, en dernier lieu, un autre moyen de sculpture plus facile encore, peut-être, que le précédent, en tout cas plus aisé à démontrer verbalement.

Il suffit cette fois, le bois ayant été percé, poli (ce qui n'est point de rigueur lorsque l'on a acheté du bois préparé), de vernir ce subjectile avec un vernis coloré.

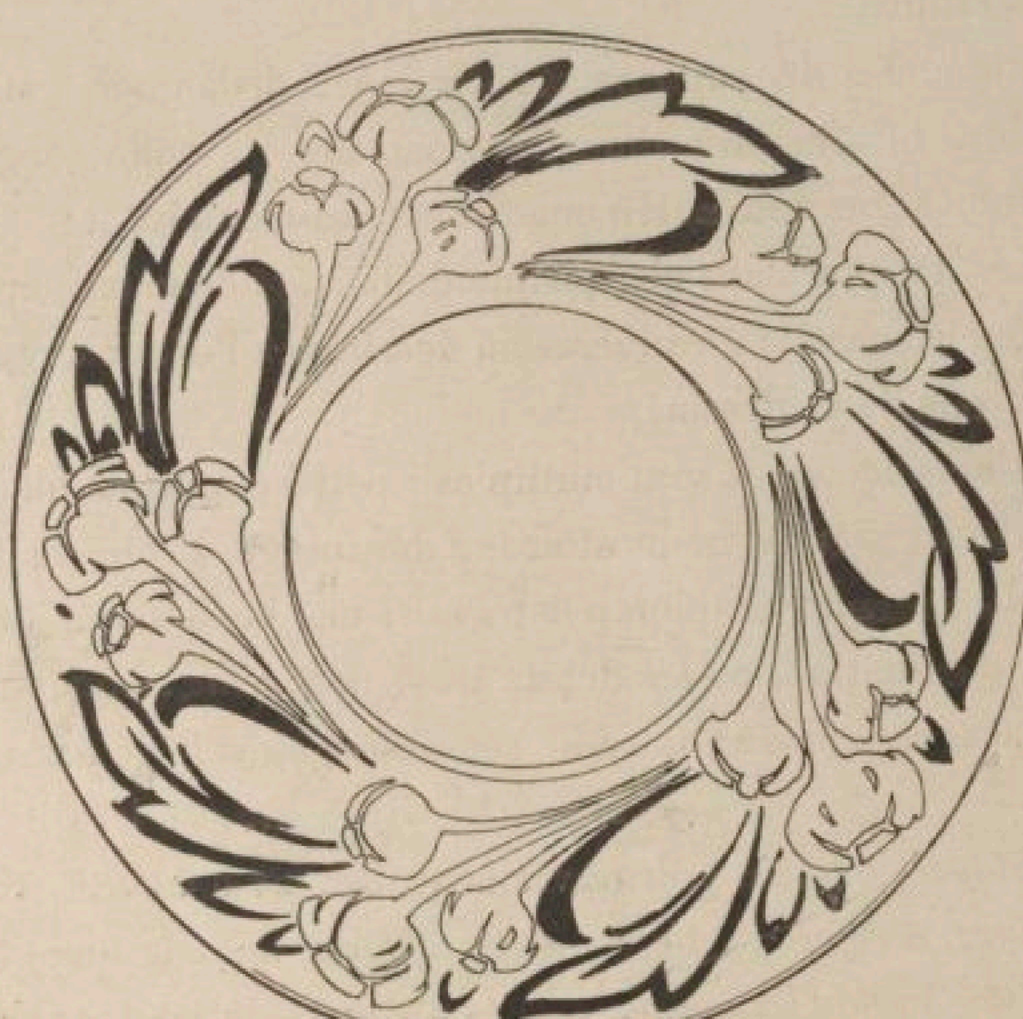
On vernit soit au pinceau, soit au tampon ; cette dernière manière serait préférable pour plus de netteté dans l'application.

Ensuite, lorsque le vernis est bien sec, on décalque le dessin choisi. Ici, ce dessin peut être quelconque, pourvu qu'il soit simple et même naïf; cela varie, comme on voit, notre agrément.

Mais poursuivons : avec un de nos canifs de sculptolignie ou même n'importe quelle bonne lame, silhouetter le dessin en enfonçant bien la lame dans le bois, à égalité de profondeur et de rectitude, autant que possible.

Cette opération est la plus importante, d'elle seule dépend la réussite plus ou moins supérieure du travail. Après quoi, soulever le bois, « l'écailler » dans les contours intérieurs du dessin, seulement, de manière que le bois, enfin, laisse apparaître sa couleur naturelle, plus claire que le vernis qui sert de fond.

Laisser surtout les parties du bois ainsi entaillées, telles quelles, sans être polies : de leur rusticité dépend toute la beauté primitive de notre œuvre, qui rappellera les étranges productions du treizième siècle..., scandinaves d'ailleurs, autant que la sculptolignie.



CHAPITRE XXXII

L'art de découper à la scie. — Exécution. — Matériel. — Patines du bois découpé. — Diverses applications. — Découpage du cuivre, de l'ivoire, de l'albâtre, etc.

Ce titre, à première vue, nous apparait bien prétentieux, étant donné le résultat un peu mince obtenu à l'aide du procédé que nous allons expliquer; pourtant, c'est là notre avis personnel, et nous devons le taire ici, puisque telle n'est point l'opinion de tant de lecteurs !

Bref, si la mode dédaigne actuellement les joies du découpage, si acclamées jadis, de crainte d'un capricieux engouement qui nous prendrait en défaut, nous aborderons notre sujet comme s'il était de brûlante actualité.

Au surplus, la pratique des découpures n'est point à dédaigner, puisqu'elle peut encore suggestionner l'amateur, lui inspirer des combinaisons et, enfin, dégager un art original, presque, d'après une indication décorative seulement rudimentaire...

On appelle découper, enlever dans une plaque de bois ou de métal, en suivant des contours tracés à l'avance, toutes les parties étrangères au dessin que l'on doit représenter, de manière qu'il ne reste que le corps de ce dessin.

Les utilisations des bois découpés sont multiples : petits et grands bibelots de toutes sortes, étagères, cadres, coffrets, etc. Sans nous attarder davantage à une énumération fastidieuse, nous parlerons des bois à employer pour ce travail; ces bois, naturellement, seront plus ou moins épais selon leur destination, on les débite avec des scies très fines et ils sont spécialement composés de placages collés à contre-fil, réunissant ainsi le double avantage de la solidité et de la souplesse.

Bois foncés à employer : noyer, poirier, palissandre. *Bois clairs :* marronnier, platane et sycomore. *Bois trop durs, à rejeter :* chêne, hêtre, acajou, dont la tonalité peut être d'ailleurs imitée sur des bois blancs lorsqu'ils seront passés au brou de noix, tandis que le ton acajou sera obtenu à l'aide de poudre de santal.

Les bois spéciaux à notre sujet sont vendus tout polis, de sorte que l'amateur n'a point à les racler (pratique qu'un menuisier seul pourrait démontrer), ni même à les passer au papier de verre (en contrariant la veine du bois).

Il n'y a donc plus que le dessin sur bois qui doit nous préoccuper; nous allons aborder, à ce propos, l'exécution, au fur et à mesure de laquelle nous prendrons connaissance du matériel.

EXÉCUTION. MATÉRIEL

L'amateur qui ignore le dessin aura la ressource de se procurer des modèles tracés à l'avance, de toutes manières ; le dessin étant esquissé sur papier, voici comment on applique le modèle sur bois.

Enduire de colle d'amidon, non le papier mais le bois, et faire adhérer les deux parties au moyen d'une feuille de buvard en frottant dessus avec les deux mains, les doigts étendus.

Afin d'éviter que le bois ne gondole du fait de cette humidité, on le placera sous presse, jusqu'à ce qu'il soit bien sec. Ce mode de décalque est surtout préférable pour les bois foncés, à cause de la difficulté d'imprimer un trait clair sur la surface de ces subjectiles ; mais les personnes qui savent dessiner et qui, d'autre part, emploieront du bois clair, pourront reporter leur dessin selon la manière habituelle (papier gras, poncis, etc.).

Quant à la distinction de l'application de la colle sur le bois et non sur le papier, elle s'explique par la distension, en certains cas, du papier mouillé qui trompe la dimension du bois et gêne le montage à la fin du travail.

Voici pourquoi, pour comble de précautions, des praticiens expérimentés conseillent de faire couper le bois, à l'avance, à la dimension réclamée par l'objet.

Nous emprunterons maintenant à l'expérience de M. E. Brocard (*Petit Manuel du découpeur*) le détail des opérations suivantes :

« *Percement du bois.* — Lorsqu'on a collé ou décalqué le dessin, on se sert d'un petit porte-foret droit, ou drille, pour percer des trous un peu plus gros que les scies, dans toutes les parties du dessin qui doivent être enlevées ; on emploie également à cet effet de petits tourets d'horloger, à archet, ou même de grands tours à bois ou à fer ; c'est beaucoup plus expéditif mais chacun n'a pas un tour.

« Il faut avoir soin, autant que possible, de percer les trous en face d'une pointe ou d'un angle, et le moins possible au milieu d'un grand trait ; il est difficile, dans ce dernier cas, que, l'objet étant découpé, on ne voie pas le point de départ.

« Les trous une fois percés, il ne s'agit plus que de faire le découpage.

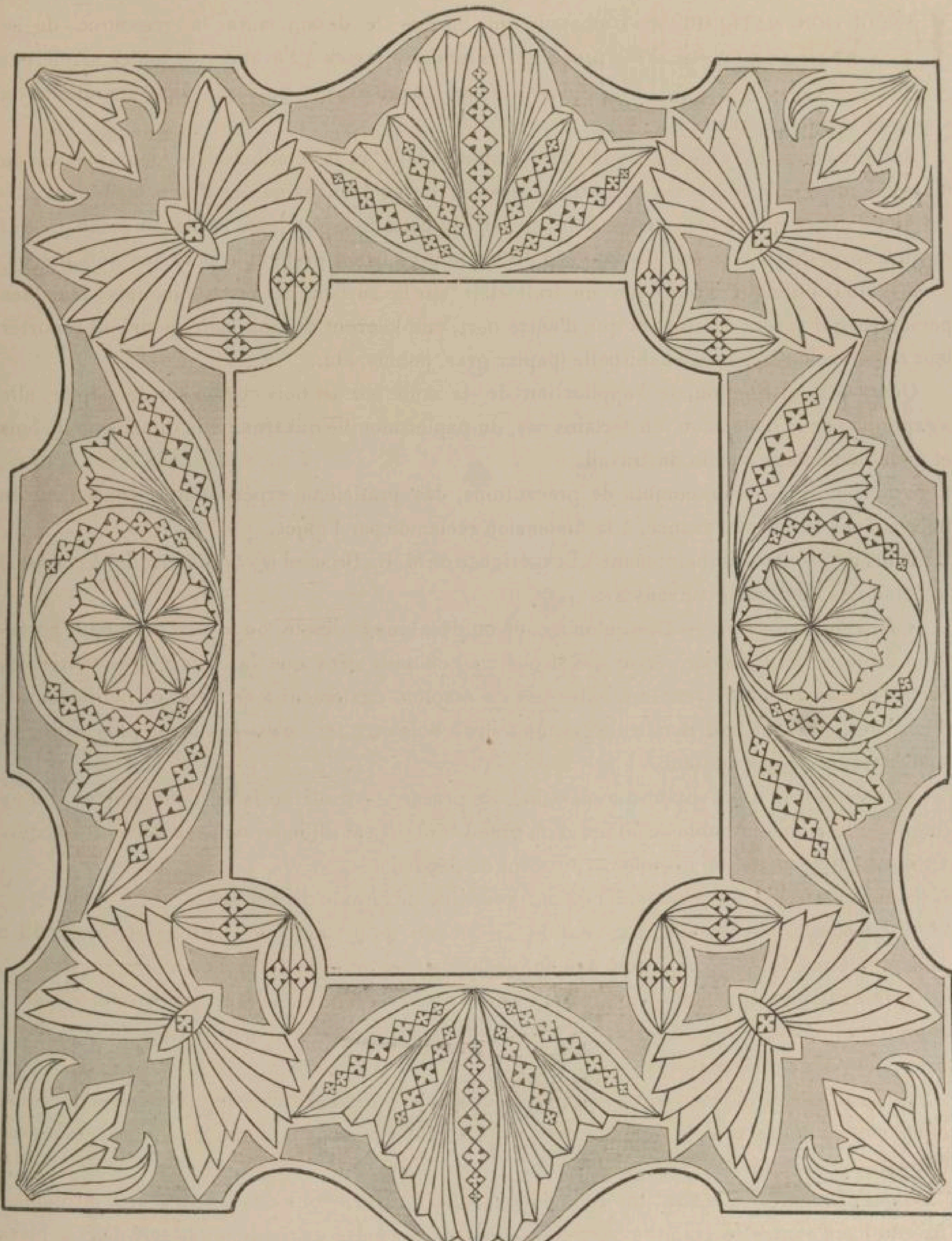
« *Découpage.* — Le découpage se fait au moyen de petites scies très fines, ayant 12 à 16 centimètres de longueur, et qui coûtent de 30 à 50 centimes la douzaine.

« Dans le principe, pour employer ces scies, on se servait du bocfil ou porte-scie à main ; aujourd'hui encore, beaucoup de personnes, trouvant cet instrument moins embarrassant, continuent à l'employer... »

Libre au lecteur de recourir encore à des machines spéciales, mais le porte-scie à main ou bocfil suffit à notre présente démonstration, d'autant que la simplicité des moyens satisfait amplement aux débuts.

Donc, pour tendre la scie, on appuie le manche du bocfil contre la poitrine et l'autre pièce fixe du haut contre la table de travail, et l'on attache l'autre extrémité de la scie dans la pièce du bas : le fer, en faisant ressort, tend suffisamment la scie.

Si la scie est trop tendue elle se brise, dans le cas contraire elle scie irrégulièrement, en somme la mesure exacte de tension s'obtient en tâtonnant.



Pl. 109. — CADRE A EXÉCUTER EN SCULPTOLIGNIE

(D'après Mlle Louise Job.)

La scie étant « au point », commençons le travail. Tout d'abord *une planchette à écrou* (petit banc), fixée à une table quelconque, nous servira d'établi, une simple planche même suffit, chargée par des livres pour la bien fixer, il existe encore des *tables à scies* toutes faites, sans oublier naturellement des machines rectilignes et autres, mais... nous avons expliqué notre abstention, à ce propos.

Laissons maintenant de nouveau la parole à M. E. Brocard :

« Le plateau supérieur de la planchette ou petit banc, est en saillie d'environ 10 centimètres et porte une entaille sur 5 centimètres de longueur. On introduit la scie dans un trou de la plaque que l'on veut découper, puis, après l'avoir accrochée et tendue convenablement, comme il est dit ci-dessus, on pose la plaque sur le petit banc.

« La planchette guidée par la main gauche doit être manœuvrée de manière que la scie suive tous les contours du dessin ; quant au porte-scie qui est conduit par la main droite et légèrement appuyé contre l'épaule, il ne doit jamais changer de position.

« Un des grands inconvénients du porte-scie à main, c'est la difficulté de maintenir la scie bien perpendiculaire, de manière que le coup de scie soit donné bien à l'équerre... »

A ce dernier point de vue, comme à tant d'autres du reste, les machines à découper Tiersot seraient bien préférables, mais, avec un peu d'attention et de jugement, il n'y paraîtra plus au montage, même avec notre scie primitive.

Écoutons encore pour les opérations suivantes la parole autorisée du spécialiste :

« Avec les machines à découper, on opère de même qu'avec le bocfil, c'est-à-dire que l'on introduit la scie dans chaque trou successivement (voir plus haut : *percement du bois*) ; seulement l'opération est beaucoup plus facile parce que l'on a les mains libres pour guider la planchette de bois. Avec l'un ou l'autre système, on découpe d'abord les trous intérieurs, pour finir par le tour ; on peut à volonté commencer par le milieu ou par un bord, mais il faut avoir soin, quand il y a ce qu'on appelle vulgairement un grand trou, de découper auparavant tous les petits trous, qui, une fois le grand enlevé, se trouveraient isolés, autrement on s'expose à casser.

« Si l'on exécute un objet composé de plusieurs pièces, et que l'assemblage n'ait pas été préparé d'avance (par exemple, une corbeille ou un coffret), il est bon, avant de découper les côtés, de s'assurer au compas de leur dimension exacte. En général, il faut laisser le morceau fort, en suivant le trait en dehors, sauf à ajuster avec la lime, comme nous le disons plus bas. Il y a des scies de plusieurs grosseurs ; c'est à l'amateur à faire son choix, suivant le genre de dessin que l'on veut exécuter. Avec les scies un peu fortes, on avance davantage ; mais si le dessin est fin, il est facile de comprendre qu'il laisse à désirer sous le rapport de l'exécution. Pour les bois gras, tels que le palissandre, nous conseillons l'emploi des scies à dents espacées, qui ne s'encrassent pas et coupent plus rapidement que les autres.

« On doit choisir des scies bien carrées, c'est-à-dire aussi épaisses que larges, afin de pouvoir tourner plus facilement, surtout pour faire les angles...

« *Fin du travail.* — Lorsque le découpage des pièces est terminé, si le dessin a été collé sur le bois, on l'enlève, soit en imbibant légèrement avec une éponge humide et en soulevant le

papier avec un grattoir, soit en frottant à sec sur le bois avec une lime, une râpe fine, un racloir ou du papier de verre.

« Le premier système est plus expéditif, mais il a des inconvénients. Si le bois est mince et que l'on mouille trop, il se voile ; il faut tout de suite le mettre en presse.

« Un autre inconvénient du mouillage est de faire ressortir les pores du bois, principalement dans le bois blanc, marronnier, platane, etc.

« Cette opération terminée d'une manière ou d'une autre, on passe de nouveau le papier de verre pour rétablir le poli, on enlève avec une petite lime fine ou la pointe d'un canif les bavures produites par la scie à l'envers du découpage ; puis, si on ne l'a fait d'avance, on prépare le montage des pièces. »

Nous ne nous étendrons point ici sur le montage des pièces, cette opération tient d'ailleurs plutôt à la menuiserie professionnelle qu'au travail prime-sautier de l'amateur, qui, au cas où il serait très épris du découpage, pourrait toujours recourir à ce soin par lui-même, en suivant une méthode de travail fort connue, mais qui sort de notre cadre d'enseignement pratique.

Il est si aisé, du reste, de confier l'assemblage des pièces découpées à un menuisier ou à un ébéniste ! Quand cela ne serait que pour obtenir une œuvre mieux présentée ! (Même observation que pour le montage du cuir.)

Bref, ne nous préoccupons point du montage, et passons à la manière de patiner le bois, nous en dirons enfin les diverses applications.

PATINES DU BOIS DÉCOUPÉ. DIVERSES APPLICATIONS. DÉCOUPAGE DU CUIVRE, DE L'IVOIRE, DE L'ALBATRE, ETC.

Naturellement, les patines qui s'adressent à la sculptolignie conviennent toutes également à notre présent objet, puisque la matière est la même. On n'aura donc, en manière générale, qu'à se reporter au chapitre ci-dessus, pour l'opération de peinture.

Néanmoins, les uns préconisent, ici spécialement, le mode de vernis au tampon, pratique très professionnelle que nous laisserons encore de côté ; les autres vantent des dissolutions plus ou moins compliquées qui ne nous apparaissent point des plus artistiques.

En résumé, nous persistons à ne point conseiller de patines spéciales pour le bois découpé et nous renvoyons à la sculptolignie.

Quant aux applications du bois sur papier ou sur velours, bois sur bois (ne point confondre avec la marqueterie), à la façon des objets suisses, elle ne tente guère, en vérité, notre enthousiasme... ; enfin tout est à voir.

Aimeriez-vous encore le découpage du cuivre à la manière du bois ?

Sans compter que pour découper le métal dur (métalloplastie), voici une ressource fort agréable à connaître !

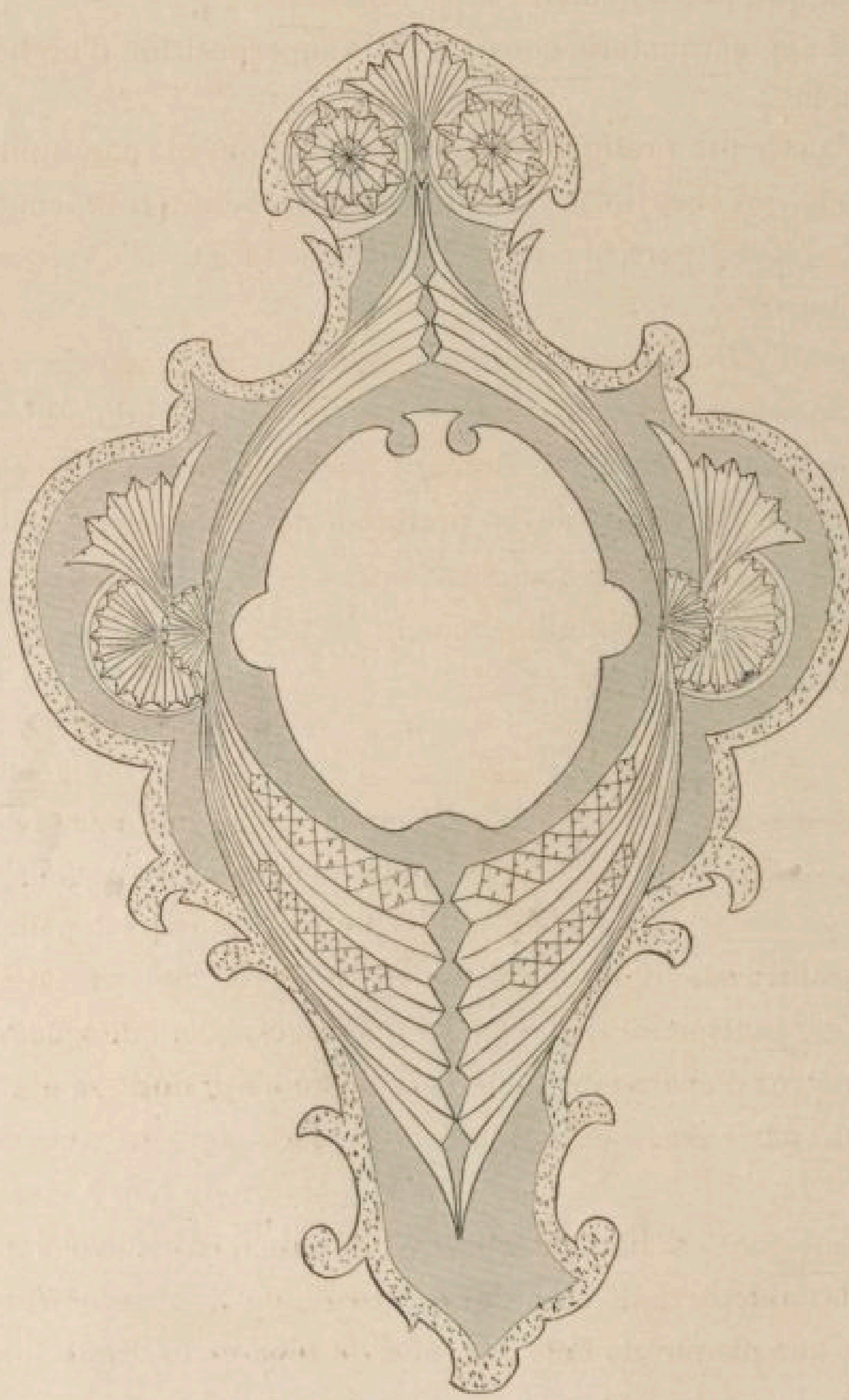
Donc, si le découpage sur cuivre tente votre goût, il n'est guère plus difficile que celui du bois que nous venons de voir ; cependant, en pareil cas, l'emploi de la machine à découper est indispensable.

Rappelez-vous, à ce propos encore, du procédé de la galvanoplastie qui offrira les avantages d'un cuivre moins dur à scier, et les moyens de dorer ou d'argenter ; au surplus on peut, plus simplement, argenter soi-même les objets en cuivre au moyen de la poudre à argenter.

Voulez-vous aussi découper l'ivoire (voir *Vernis Martin*), l'albâtre..., jusqu'à la pierre tendre ?

Même emploi de la machine à découper, plus ou moins de délicatesse d'expression selon la matière plus ou moins délicate ou coûteuse à employer, variété d'expression, diversité de réalisation décorative, tous les caprices de l'amateur, ainsi, se trouvent servis !

Nous allons enfin aborder la pratique de la *Marqueterie*, et comme nous ne savons point au juste jusqu'où l'ingéniosité du lecteur peut tendre, nous le renseignerons de notre mieux, mais sans dépasser toujours la limite de fantaisie propre à l'amateur.



Pl. 110. — ENCADREMENT (RÉDUIT) A EXÉCUTER EN SCULPTOLIGNIE (*D'après Mlle Jeanne Degand.*)

CHAPITRE XXXIII

La marqueterie. — Exécution de la marqueterie en général. — La menuiserie. — Peinture sur œuf. — La décalcomanie, la mosaïque de brisures, etc.

La besogne du découpeur est proche de celle du marqueteur, nous allons dire en quoi elle consiste.

Nous verrons, par la suite, que la moindre connaissance de pyrogravure apporte encore son avantage à l'opération qui, présentement, nous intéresse.

On sait que l'art de la marqueterie consiste en la superposition d'un bois foncé sur un bois clair, et réciproquement.

On ne procède, dans cette pratique, ni par incrustation, ni par application de l'emporte-pièce. Ce dernier mode, proche, il est vrai, de la vérité, serait trop coûteux, tant il faudrait d'emporte-pièce, et d'autre part, la reproduction à satiété d'un même dessin suffirait à détruire la qualité d'un art.

Nous avons parlé à l'*Art du Cuir*, de la mosaïque : la marqueterie n'est point autre chose, comme effet, qu'une mosaïque du bois, malgré le genre d'exécution bien différent, pourtant. C'est encore à la compétence de M. E. Brocard que nous aurons recours pour l'explication technique de notre objet. Il s'agit de la pratique de marqueterie en général, nous indiquerons plus tard, mais rapidement, quelques autres genres de travaux corrélatifs, mais nous n'encombrerons point à dessein l'intelligence du lecteur, plutôt préoccupé, ici, d'une teinte d'enseignement d'ensemble.

EXÉCUTION

« En thèse générale, pour obtenir de la marqueterie, on superpose deux planchettes de bois, l'une claire, l'autre foncée, telles que marronnier et palissandre, et comme la marqueterie se fait ordinairement en placage, c'est-à-dire en bois très mince, si on n'en découpe que deux feuilles, il est indispensable de placer en dessous une planchette de bois blanc ou de noyer de 3 à 4 millimètres d'épaisseur, sans quoi il serait à craindre que l'on ne cassât la feuille inférieure, surtout si, par l'usage de la machine à découper, le trou de la planchette s'est agrandi.

« Disons en passant qu'il est bon, de temps en temps, lorsque cet agrandissement est trop fort, de faire dans la tablette une entaille au ciseau de 2 centimètres carrés environ, dans laquelle on rapporte une plaque de bois dur, afin de réparer le dégât.

« On peut assembler les feuilles de placage au moyen de fines pointes rivées, c'est même le moyen le plus expéditif ; mais il y a un autre système d'assemblage, par lequel les feuilles sont mieux soutenues. Ce dernier moyen a toutefois un inconvénient, c'est la difficulté de séparer les morceaux lorsque le découpage est terminé ; c'est long et parfois assez périlleux et minutieux, lorsque le point de colle se trouve dans une partie de dessin très légère.

« Aussi employons-nous le plus souvent les rivets faits avec de fines pointes à placage. Voici la manière d'opérer dans le second système :

« Placez sur une table unie l'un des morceaux de placage, le plus foncé ; avec un petit pinceau, fixez à la colle forte, de distance en distance, principalement sur les bords, des morceaux de papier de la grosseur d'un pain à cacheter, posez sur chacun un peu de cette colle forte, et appliquez votre second morceau de placage ; mettez en presse et laissez sécher. On colle le dessin et on découpe en ayant soin d'employer des scies très fines et de percer les trous toujours sur la ligne du dessin et autant que possible dans un angle.

« On divise le dessin par quart pour ne pas faire de mélange ; si, comme il arrive le plus souvent, les quatre coins sont pareils, on recueille les petits morceaux au fur et à mesure qu'ils sont découpés, et on les place dans des boîtes numérotées par quart ; puis, lorsque le dessin est entièrement découpé, on glisse, entre les deux découpages, une fine lame de couteau pour les séparer ; le couteau à palette du peintre est d'un emploi très avantageux ; ensuite on place sur une planchette bien unie ou sur une table, une feuille de papier non froissé de la dimension de la pièce de marqueterie. On fixe cette feuille par un point de colle forte aux quatre coins ; puis on prend la partie du découpage qui fait corps et qui est généralement l'encadrement, on met en dessous et surtout dans le pourtour quelques points de colle forte, puis on la pose sur le papier et on la met en presse soit au moyen de livres ou de plusieurs planchettes. Lorsque la colle est suffisamment prise, ou découvre et on opère comme dans un jeu de patience, en faisant rentrer les morceaux foncés dans le découpage clair, et *vice versa*, ce qui donne deux plaques, l'une fond blanc avec dessin noir, l'autre fond noir avec dessin blanc.

« Il est à propos, surtout si la plaque de marqueterie est un peu grande ou compliquée, de mettre un point de colle forte claire sous chaque petit morceau que l'on pose, sans quoi on s'expose, dans un mouvement un peu brusque, à déranger le travail.

« Lorsque les trous sont remplis, on donne une légère couche de colle forte claire sur une feuille de papier ordinaire, et on l'applique sur son travail, en ayant soin d'appuyer fortement avec les doigts, ou la paume de la main, pour que chaque morceau se trouve pris par la colle, et on retourne l'objet afin de s'assurer que chaque morceau est bien en place.

« Comme il serait à craindre, en soulevant la plaque, que quelque parcelle ne se détachât, il est bon d'avoir une seconde planchette qui pose sur le papier, de sorte que le placage soit pris entre les deux ; en les tenant serrées dans les doigts, il est facile de les renverser sans accident.

« On doit donner une grande attention à ce que les petits morceaux affleurent bien le dessin du côté où a été collé le papier, car c'est celui-là qui sera visible.

« Cette opération terminée, on met en presse entre deux feuilles de papier, afin que s'il y avait quelques bavures de colle, le placage n'adhérât pas à la presse, et on laisse sécher.

« Une fois montée sur papier, la marqueterie peut se conserver des années avant d'être plaquée sur bois, mais alors il est bon de la laisser toujours en presse et dans un endroit à l'abri de l'humidité ou d'une trop grande sécheresse... » (*Petit Manuel du découpeur.*)

Voici maintenant, après cette parfaite description du genre de marqueterie en général, quelques autres modes d'expression qui, sans doute, suggestionneront agréablement le lecteur.

Ce sont les marqueteries arabesques : à *deux couleurs unies*, à *deux couleurs ombrées* et enfin à *plusieurs couleurs unies*.

A *deux couleurs unies*, la marqueterie arabesque est la plus simple, d'ailleurs nous venons d'en dire la manière (bois clair sur bois foncé et réciproquement).

A *deux couleurs ombrées*, voici comment on procède pour obtenir les ombres : planter les morceaux de bois à ombrer dans une légère couche de sable de rivière déposée sur le couvercle d'un fourneau. Activer plus ou moins le feu selon l'intensité de l'ombre désirée.[1]



Pl. III. — MOTIF POUR MARQUETERIE, CUIR ET MÉTAL REPOUSSÉS, ETC.

(*D'après Caduff.*)

On plaque ensuite le bois ombré, découpé comme il a été dit plus haut, sur les parties du dessin qui réclament du modelé, au lieu de ce moyen, on peut ombrer encore, et plus simplement, à l'aide de la pyrogravure.

Enfin, la marqueterie à *plusieurs couleurs unies* consiste en la découpure et en l'application de plusieurs espèces de bois variés de couleurs et de grain ; exemple : palissandre, acajou, érable moucheté gris et érable moucheté naturel.

Restent les applications de bois teinté, après coup, à la main, qui viennent ou s'ajouter, ou remplacer les avantages naturels du bois ; ces teintures s'exécutent à l'aide de l'aquarelle ou encore avec les patines usitées pour le travail du cuir.

Et puis, laissant là le bois, voici le cuivre, l'étain, l'écaille et la nacre, matières parfaitement reçues en marqueterie et donnant des effets variés et riches, d'autant que l'alternance avec le bois ajoute encore à la diversité d'expression.

Ce dernier genre entraîne des retouches au burin, sur le métal, pour faire ressortir les ombres et tant d'autres détails donnant la vie au sujet.

En somme, ces dernières pratiques semblent échapper à l'ingéniosité spéciale de l'amateur, mais nous les avons citées pour leur beauté alléchante.

Pour terminer le chapitre de la marqueterie, l'idée nous vient d'un subterfuge qui donnerait suffisamment l'impression offerte par ce procédé. C'est ainsi que le moindre bois blanc, bien lisse, sur lequel, à l'aide du trait incandescent propre à la pyrogravure, on simulerait le placage de bois différents, du moins leur silhouette comme découpée jouerait agréablement la marqueterie.

Il suffirait, après l'opération de pyrogravure, de peindre les motifs découpés avec des vernis colorés.

Nous connaissons de longue date ces vernis (que nous retrouverons d'ailleurs lorsque nous parlerons des vitraux peints à froid), et leur emploi fera merveille ici, d'autant que leur transparence et leur fixité absolues laissant transparaître les fibres, c'est-à-dire l'aspect du bois, au-dessous de leur application au pinceau, le but artistique de la marqueterie serait atteint, et cela de la manière la plus simple.

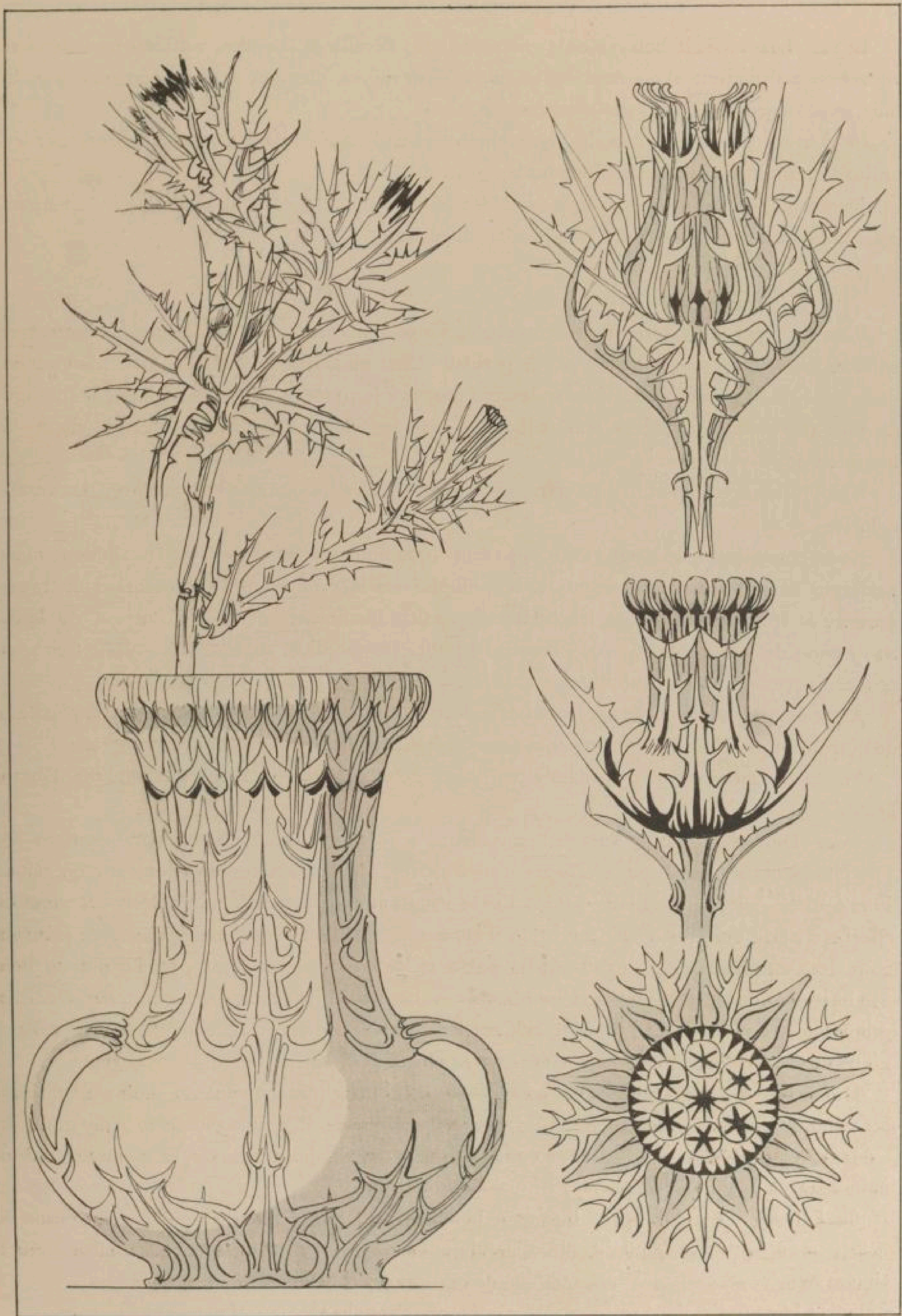
Autre suggestion inspirée par le mot de « découpure » : que penseriez-vous d'une application de cuir découpé (voir *Mosaïque de cuir*) sur une étoffe quelconque de velours ou de satin ?

Nous avons admiré l'art de broder le cuir, voici celui de l'appliquer, qui nous apparaît d'égale beauté.

Nous venons de terminer l'art de la décoration à l'aide du bois, dans ses manifestations les plus claires et les plus tangibles, il nous reste à parler des modèles employés en cette occasion. Rien à dire, à ce propos, de la sculptolignie, d'autant que le graphique formel des dessins affectés à cette pratique, garde un style d'apparence scandinave qui sera rarement de mauvais goût, tout au plus ces dessins seront-ils mal composés. Mais c'est à propos surtout du bois découpé que nous formulerons nos appréhensions. Le public, jusqu'ici, a été induit par d'odieux graphiques à des travaux en rapport, cela est regrettable, car le procédé en lui-même, malgré nos réserves du début, pourrait s'énoncer avec plus d'avantage.

Méfions-nous donc, dans nos travaux de découpure, des dessins plus ou moins allemands, soi-disant spéciaux et seulement d'une banalité révoltante. Il suffira au lecteur de goût, de combattre les préjugés du modèle exclusif en cette matière, pour rénover la manière, tout au moins pour la remettre en faveur.

Tout dessin ajouré est bon à découper, la marge est grande ainsi à toute manifestation de la scie, et ce que nous venons de dire s'applique encore à la marqueterie, qui sombre actuellement dans le mauvais goût des marchands encouragés par l'indifférence des artistes.



Pl. 112. — STYLISATION DE LA FLEUR (CHARDON), CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(D'après Mlle Marthe Jouanny.)

En terminant, nous dirons le prix des boîtes complètes affectées à l'art des découpures à la scie : appareil complet : 30 francs ; boîtes d'outils : 12 fr. 75, 15 fr. 50, 22 francs et 35 francs, suivant composition, plus ou moins étendue, de la boîte.

Quant au prix des machines, il varie, selon la commodité et le perfectionnement, entre 21 francs, 42 francs, 50 francs, 80 francs, 95 francs, et s'élève jusqu'à 165 francs, 325 francs, 400 et 450 francs !

De fil en aiguille, nous voici amené à parler de la menuiserie d'amateur.

On comprend qu'en pareille matière si étendue, nous nous abstenions de conseiller, nombre d'amateurs s'occupant de menuiserie comme ils tâtent de toute matière professionnelle, avec la belle insouciance d'un maigre résultat, qui suffit d'ailleurs à leur contentement.

Pourtant, la menuiserie, la serrurerie, la manœuvre du tour, etc., dépassent la mesure des forces du lecteur à qui nous nous adressons, rien ne coûte cependant de s'essayer, jusqu'au renoncement que nous escomptons à l'avance, dans toutes ces manifestations, certainement aussi attractives que rebelles.

Rien ne nous empêche, au surplus, de donner à l'amateur un prix approximatif des boîtes d'outils (menuiserie), garnies à son intention.

Voici ces prix plus ou moins élevés selon l'importance, non d'après la bonne qualité invariable des outils : 12 francs, 14 fr. 50, 19 francs, 25 francs, 27 fr. 50, 32 francs, 38 francs, 46 francs, 55 francs, jusqu'à 400 francs !

Nous avons terminé maintenant la mesure de l'enseignement relatif au bois, une séduction en entraîne une autre, et la fantaisie aime la variété comme les papillons aiment à changer de fleurs.

PEINTURE SUR ŒUF

Le moyen est curieux, simplement, nous le notons pour cette raison.

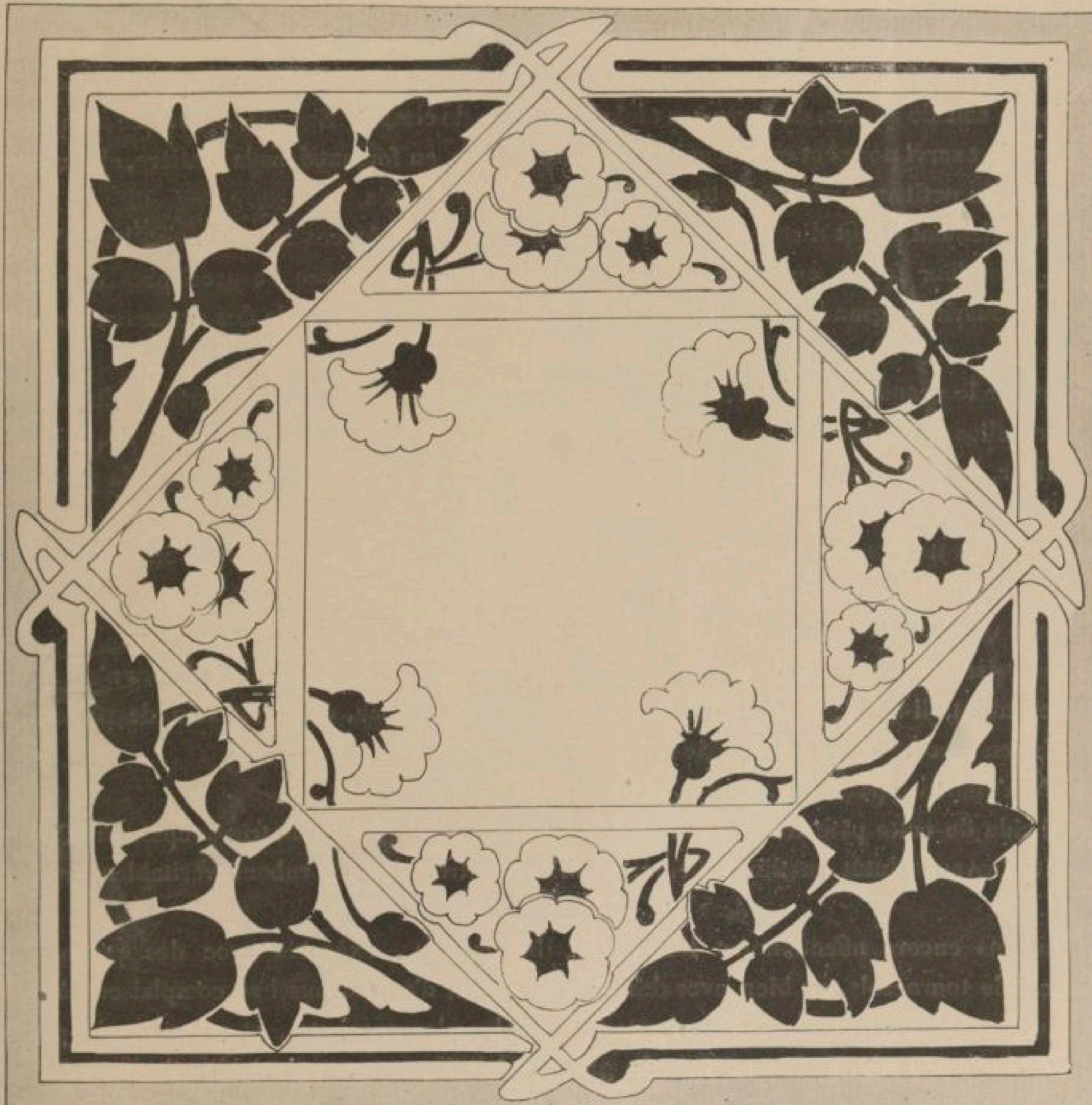
Prendre un œuf et le vider complètement, en l'aspirant par un petit trou percé à l'une de ses extrémités, reboucher ensuite ce trou avec un peu de cire fondue.

Tracer ensuite sur la coquille, avec une grosse plume ou un menu pinceau trempé dans du vernis, de la graisse ou du suif, le dessin ou l'inscription que nous désirons y voir figurer.

Après quoi, plonger l'œuf dans un récipient de verre ou de porcelaine, contenant soit du vinaigre fort, soit de l'acide chlorhydrique étendu d'eau. Au bout de trois heures environ, lorsque l'on sortira l'œuf de ce liquide acidulé, on sera fort étonné de voir que les parties dessinées à l'aide du vernis ou du suif, apparaissent seules en relief sur la coquille légèrement amincie, rongée.

Manier la coquille, dans cette dernière opération, avec le plus grand soin, car elle est d'une fragilité extrême, et la laisser sécher à l'air jusqu'à ce qu'elle ait recouvré une solidité relative.

Dans une encyclopédie, on n'a guère le droit de sélection, voici pourquoi il ne nous faut négliger aucune pratique d'agrément, fût-elle même d'un goût et d'une expression déplorables !



Pl. 113. — MOTIF POUR MARQUETERIE, PYROGRAVURE, CUIR, ETC. (*D'après Rioux.*)

Souvent aussi, l'opinion du public est en parfait désaccord avec celle de l'artiste, et il importe, en cette conjecture, de satisfaire à toutes les fantaisies, même les pires...

Pourtant, on comprendra, par nos réticences du début, le peu d'estime en laquelle nous tenons les pratiques un peu niaises et sans qualité d'art, la moindre, des amusettes qui vont suivre.

En tête marche la *Décalcomanie*, qui sert modestement à la décoration des... galets, des papiers à lettres, menus, etc., et même de la porcelaine. L'opération enfantine en question est trop connue pour que nous nous y arrêtions et nous passerons au genre dit : *Mosaïque de brisure*.

Voici en quoi consiste la mosaïque de brisure : briser en petits morceaux un vase une assiette ou tout autre bibelot décoré, de petite dimension, afin d'exécuter un grand vase, par exemple, à l'aide de ces morceaux vaguement raboutés, à distance.

On se procure, pour ce travail, une grande forme de vase que l'on recouvre ensuite entièrement (en couche unie, car il ne faut point cacher la forme générale du vase, mais seulement l'épaissir), soit de mastic, de terre à modeler ou même de ciment. Ensuite, avant que la matière dont on s'est servi pour cet enduit soit sèche, on encastre, en forçant dans la matière, chacun des morceaux du petit vase, de l'assiette, etc., préalablement brisés.

Naturellement il faut distribuer aussi également que possible ces morceaux et les adapter plutôt selon leur forme, en laissant des intervalles en rapport avec l'espace plus ou moins grand à couvrir du grand vase, et le nombre plus ou moins considérable des morceaux du petit objet brisé.

Lorsque le grand vase est terminé comme application de mosaïque, il importe de dissimuler les intervalles compris entre les morceaux appliqués ; pour cela, les uns mettent des pierres de couleur, les autres emploient des poudres métalliques, des vernis colorés ou de la peinture à l'huile.

Lorsque cette dernière opération est finie, le vase apparaît d'une forme inégale plutôt curieuse, le subterfuge du « cloisonné » trompe l'œil assez agréablement et l'on a exprimé par soi-même un objet évidemment original.

Pour briser les morceaux de porcelaine à un endroit convenable (ce qui d'ailleurs n'est point indispensable), il suffit de frapper à la place, avec un marteau, en ayant soin de placer, si possible, en « porte à faux » la partie de l'objet à briser.

Mais n'insistons pas... et parlons de la *Pâte de barbotine*.

A l'aide de cette pâte triturée dans la bouche jusqu'à ce qu'elle soit très souple, on exécute de petits travaux plutôt anodins : fleurs, papillons entremêlés de rubans véritables, collés, noués...

D'aucuns encore affectionnent les cadres, boîtes, etc., exécutés avec des pépins de pommes, de tournesols, ou bien avec des coquillages..., d'autres aussi se complaisent à des tableaux exécutés avec des... cheveux : pensées, saules pleureurs, etc., et peignent de petits sujets à l'huile sur des galets ou sur de grands coquillages..., sans oublier les nombreux adeptes du marron d'Inde sculpté : paniers, caricatures, etc...

Certain mode de vannerie attire, de même, l'ingéniosité délirante de certains oisifs : voici les petites corbeilles, les vide-poches, les hottes minuscules exécutés avec des brins de paille taillés, rognés et assemblés finalement avec des faveurs bleues, roses...

Et puis, — autre système en vue de pareil résultat, — au lieu de brins de paille, on emploie des copeaux de bois entrelacés, que l'on peint ensuite, soit de motifs décoratifs, soit de tons uniformes à l'aide de vernis, poudres métalliques, etc.

Connaissez-vous encore les diverses applications de la poudre, dite lumineuse, et de la poudre diamantée ? Voilà qui convient, paraît-il, à l'ornementation des porte-allumettes, des cartes postales illustrées, cette poudre lumineuse fertile en surprises et en agrément, la nuit

ou dans l'obscurité ! Quant à la poudre diamantée, elle nous sert aussi d'autres joies, à ce qu'il semble, ainsi sur les cartes postales encore, sur le bois, le cuir, etc., on n'a qu'à saupoudrer avec cette poudre diamantée une couche préalable de colle à l'endroit à embellir, pour obtenir aussitôt un effet... lapidaire ! Que d'aberrations du goût, mais cela n'est point tout !

Voici les rideaux tressés en raphia (sorte de fibre ligneuse, longue, plate et souple) et les objets exécutés avec des perles de couleur, cabochons, paillettes, etc., sur fil ou sur tulle...

Il y a encore l'amusement des cartonnages..., mais il nous tarde de clore cette énumération fastidieuse, piteuse même, d'autant que les applications sur tissus menaceraient de nous entraîner en dehors de notre programme ; pourtant, nous citerons en dernier lieu les résultats non artistiques, mais au moins de bon goût et pratiques, obtenus grâce au travail du filet exécuté *au petit doigt*, de préférence *au pouce*.

Arrêtons-nous donc à cette limite du travail de la femme, car nous ne devons point ici rentrer dans le domaine des ouvrages de dames : couture, broderie, tapisserie, etc., et nous serions tenté, ma foi, de briser notre clôture, tant le champ ouvert à la beauté est vaste et aguichant aussi dans l'autre camp.

Néanmoins *les Arts de la Femme* se suffisent à eux-mêmes, pour la bonne tenue de notre élimination artistique d'abord, et parce qu'il y a une certaine grandeur à ne point verser dans le journal de modes.



CHAPITRE XXXIV

Le crayon, le croquis, la plume, etc.

LE CRAYON

Nous avons parlé précédemment du dessin au fusain, qui est le mode plus logique des débuts, puisqu'il permet les recommencements et vise, de la sorte, l'étude approfondie, beaucoup plus préoccupée d'atteindre un but, qu'un contentement immédiat. Néanmoins, pour revenir au fusain, nous savons que des maîtres, grâce à cette manière, ont réalisé des œuvres savoureuses, ceci, pour établir la beauté d'exécution quelle que soit la manière employée. D'autre part, en dehors du papier Ingres blanc, il en est de teinté, lequel permet l'adjonction de la craie ou de la gouache blanche pour les lumières, la désinvolture avec laquelle on triomphe autorise toutes les expériences et toutes les hardiesses ; ainsi, le moindre papier d'emballage suffit à des expressions parfaites, et le papier noir rehaussé de craie écrasée dans les demi-teintes peut, bien employé, rendre à souhait des effets que l'intelligence seule peut discerner et oser.

De même, les crayons de couleur font merveille, soit qu'on les utilise à la façon d'une palette, c'est-à-dire de plusieurs tons ou d'un seul. Dans ce dernier cas, le crayon sanguine emprunte des faux airs à la manière célèbre d'antan, sa matière souple et grasse donne des traits chauds et puissants sur tous papiers, un peu grenus de préférence...

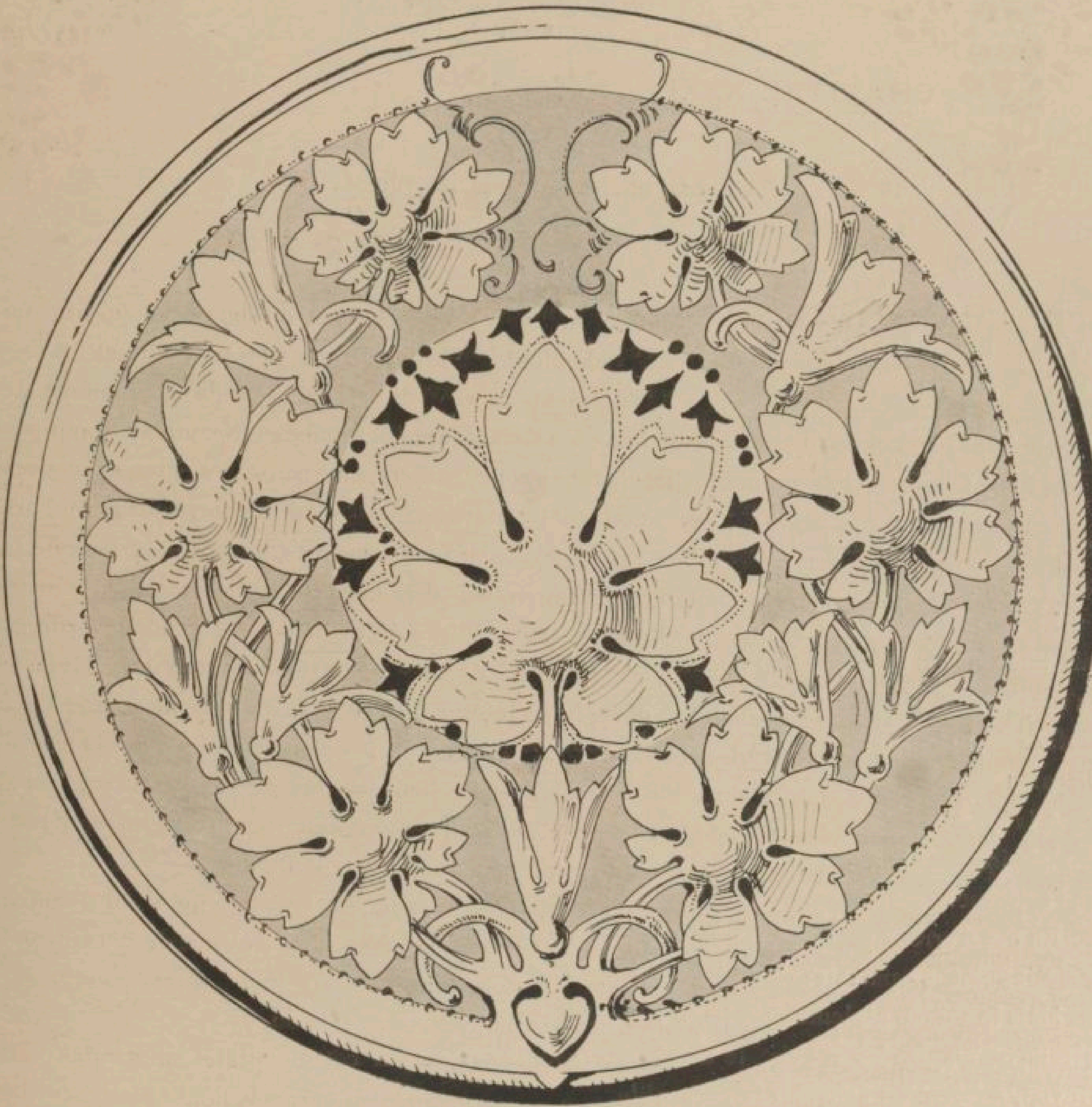
Pareillement, les crayons Conté, sans bois (noirs, sanguine, blancs), jouissent d'une vogue légitime ; il est vrai qu'emmanchés ils n'en valent pas moins, et sont, au surplus, d'un maniement supérieur. D'ailleurs, pour user jusqu'au bout les crayons sans bois, le fusain, etc., la ressource du portecrayon égalise leur chance de plaire.

Voici les nuances assorties des crayons Raphaël, si proches du pastel dont nous parlons, crayons Gilbert, Faber, à mines de couleur, pour le maniement desquels nous renvoyons à l'étude du *Pastel*.

Quant aux crayons à mine de plomb, ils s'adressent plutôt à des subjectiles particuliers ; les papiers à grain fin, écolier, bristol, etc., conviennent mieux à la finesse qu'ils réclament. Tandis que les crayons très noirs se taillent au canif, que l'on use le fusain pour faire la pointe sur du papier de verre qui risque moins de le casser, les crayons à la mine de plomb s'affineront à leur bout, au moyen d'une lime.

Nota bene : Le crayon noir se fixe à la manière du fusain, et le crayon à la mine de plomb, de même que ceux de couleur, se protègent dans un encadrement, sous verre. Certes, il existe bien, pour ces derniers, des fixatifs spéciaux, mais nous pensons que ces expédients nuisent à la fraîcheur du coloris ; nous reviendrons, au reste, sur cet objet quand nous traiterons du pastel.

Les crayons à la mine de plomb, comme tous les autres d'ailleurs, existent en force graduée,



Pl. 114. — MOTIF POUR MÉTAL ET CUIR REPOUSSÉS (*D'après Riom.*)

depuis le numéro 0 qui est très mou jusqu'au numéro 5 qui est très dur. Certaines marques accompagnent les numéros de lettres pour ce renseignement ; exemple : crayons Gilbert :

Nos 1 BB, très noir et tendre.	Nos 3 H, dur.
0 HB, dur et noir.	4 HH, plus dur.
2 F, degré moyen.	5 HHH, très dur.

Ces nuances de mines s'achètent emmanchées ou non, en porte-mines dans ce dernier cas, elles répondent à toutes les fantaisies du trait et du subjectile, il en est même de spéciales pour la retouche photographique...

Entre ces derniers crayons à la mine de plomb et les autres, il existe des crayons dits Hardtmuth, particulièrement savoureux, en ce sens qu'ils possèdent les qualités des meilleurs crayons au charbon sans avoir le désagrément du « grincement » lorsqu'on dessine avec ou lorsqu'on les taille.

Il sont au surplus gras comme les mines de plomb, sans briller, ce qui, nous le répétons, offre un avantage très appréciable quand on dessine pour la reproduction (nous avons dit que le brillant était rebelle à la photographie et rendait ainsi difficile l'opération de la gravure).

Naguère, lorsque l'on dessinait sur bois au temps où l'illustration ignorait les procédés mécaniques de la photogravure, les crayons mine de plomb n'étaient guère remplaçables, parce qu'on se livrait sur le bois de buis ou de poirier à une exécution fignolée, charmante d'ailleurs, destinée à être traduite (si tristement, hélas !) par des graveurs spéciaux; mais actuellement tout change, et la transposition photographique (plus fidèle certainement mais exigeante) oblige à une technique autre.

Nous faut-il dire ici comment on préparait jadis le bois pour le dessin ? Nous ne résistons pas à la tentation, d'autant que le lecteur peut être amené un jour — qui sait ! — à essayer de cette manière.

Le bois, épais de 3 à 4 centimètres environ, taillé à la proportion du dessin, présentait une surface lisse que l'on enduisait de gouache blanche ou teintée de noir selon le sujet, au moyen d'un pinceau large et de la paume de la main droite, qui, légèrement passée sur la surface du bois, répartissait également la gouache jusqu'à ce que les coups de pinceau eussent disparu.

A la gouache, on avait soin de mêler deux parties de poudre d'alun, qui la solidifiaient et la rendait insensible, ou presque, à l'action du lavis le plus souvent ajoutée à celle du crayon et de l'estompe.

En cas d'erreur partielle, on ôtait la gouache à l'endroit défectueux, et si le dessin entier ne plaisait point, on passait le bois à l'éponge.

Mais le dessin seulement exécuté à la mine de plomb et estompé ou non, était plus particulièrement employé sur bois, le travail de modelé obtenu sur cette matière uniquement sans crayon, a laissé un souvenir impérissable.

Nous voici arrivé à parler du travail au crayon seul, mais toutefois de sa manière la moins approfondie : le *croquis*, mais terminons notre matière précédente.

Donc, nous avons vu le lavis qui est le travail en blanc et noir à l'aide de pastilles de chacune de ces couleurs à l'aquarelle, certains artistes même peignent à l'huile des compositions en blanc et noir ou mieux en camaïeu, ce qui permet de choisir à son gré le ton général : sanguine, bleu foncé, noir vert, etc. ; nous avons parlé également de l'aquarelle et de la peinture à l'huile, traité aussi du dessin dans sa manifestation générale, passons maintenant au croquis.



Pl. 115. — STYLISATION DE LA FLEUR, CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(*D'après M[lle] Marguerite Mercier.*)

LE CROQUIS

Le croquis est à la fois une manière facile et difficile, selon le talent qui s'y exerce; il correspond à la pochade en peinture.

Si, généralement en matière de dessin, l'artiste doit être sincère, s'efforcer à la naïveté de la copie selon son œil plus ou moins aigu et exact, en matière de croquis, l'artiste doit se montrer plus spirituel et plus vif à apercevoir et à juger du motif qu'il doit prendre en note.

Prendre un croquis est donc tout un art de concision, et même, si le croquis est défectueux, il peut offrir des qualités de vision rapide et d'intelligence dans le choix de la ligne.

Sans nous arrêter au croquis fini, qui n'est autre qu'un dessin approfondi, nous parlerons du principal caractère de notre objet : la note, prise sur un album, en voyage, sur le coin d'une table, en voiture, en chemin de fer même...

Naturellement, peu importe le papier dont on s'est servi pour faire un croquis; c'est le graphique qui, encore ici, prévaut seul.

Les albums ont l'avantage des feuillets réunis et d'un format portatif, ils sont donc à cet égard parfaitement consacrés, d'autant qu'ils existent en papier de tous grains et s'adressent à tous les modes de crayons.

Bref, parlons technique : lorsque l'on désire faire un croquis, on doit être prêt instantanément (autre agrément de l'album), il semble que le motif à « croquer » est fugitif comme l'impression qu'il s'agit d'enregistrer. Noter aussitôt légèrement au crayon les grandes lignes du motif dans son mouvement général, tel qu'il saute aux yeux; il faut, en somme, que si le motif (animal, personnage, etc.) venait à changer d'allure, d'effet ou de place, notre indication immédiate suffise à la rigueur. Mais poursuivons, et admettons pour l'instant que le modèle en ce moment copié demeure encore immobile, affirmons maintenant çà et là les traits de la première indication, mettons du détail avec notre crayon aux parties demeurées en place, et terminons enfin l'ensemble si nous en avons le temps.

Par *détail*, nous entendons les accents principaux ajoutés à une forme vague, car il ne faut pas s'attarder à des traits inutiles; l'important, ici, est de saisir immédiatement l'accent nécessaire, débarrassé de ses accessoires.

Avoir soin de masser des ombres en valeur, aux places où il en est impérativement besoin; ces masses seront tracées « à la diable » dans le sens de la forme, sans jamais viser à la « hachure », un ton seul suffit.

Se méfier, par conséquent, des hachures croisées surtout, qui sont hideuses et ne veulent rien dire, mais accompagner approximativement le mouvement, la forme, avec des traits nuancés sans s'arrêter à leur netteté ni à leur habileté.

Il en est d'ailleurs de l'habileté du croquis comme de toutes les dextérités qui nous occupent ici, elles viennent à force de travail et d'expérience, marquant l'originalité de l'artiste, qui ne saurait être devancée ni prévue.

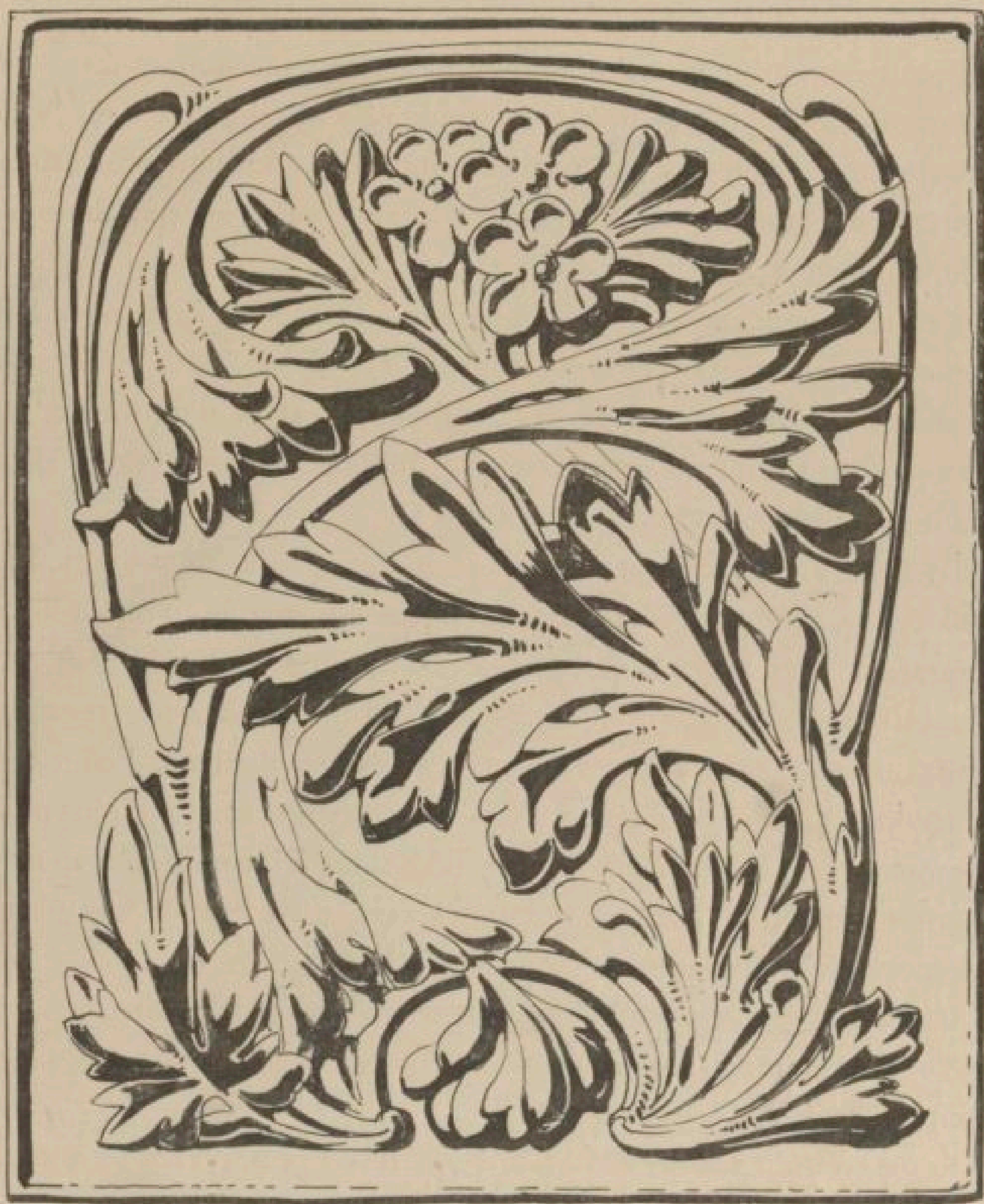
Quant au croquis posé (portrait, paysage, etc.), il ressemble trop au dessin proprement dit, pour que nous nous y arrêtions.

Nous dirons maintenant quelques mots sur certaines commodités offertes au dessinateur pour le dessin en général, nous n'avons point besoin d'ajouter à l'étude précédente du croquis, que celui-ci peut être rehaussé de crayon de couleur ou d'aquarelle; nous aborderons donc les avantages de la *maquette*.

On entend par *maquettes* (ne point confondre avec le plan d'un décorateur, entre autres) de petites statues articulées en bois, sur lesquelles l'artiste peut draper un tissu quelconque et se rendre compte aussi d'un mouvement, d'un geste.

Il existe des maquettes de personnages et d'animaux, fort utiles en certains cas pour choisir une attitude, sans pour cela recourir au modèle vivant, toutefois ces statues ne peuvent donner qu'une indication, mais c'est là tout ce qu'on leur demande.

En place de ces bibelots, à la rigueur, si vous savez modeler, vous aurez tôt fait d'obtenir un résultat analogue, en massant votre mouvement avec de la terre glaise ou de la cire et même, pour draper, si l'on a soin de tremper la draperie dans de l'eau à laquelle un peu de terre a été mêlée, on obtiendra, après séchage de la draperie (calicot de préférence), un tissu résistant, immobilisé enfin dans le mouvement donné (draperies volantes).



Pl. 116. — MOTIF POUR MÉTAL ET CUIR REPOUSSÉS

(D'après Chauvet.)

Autre mode de draper : froisser à plat, sur une table, un morceau de papier de soie ou un morceau de soie, de taffetas véritables, et aussitôt satisfait des plis recherchés, copier comme d'après nature.

Ces moyens de draper rendent des services signalés, étant donnée la difficulté de surprendre la nature au vol, et dans la crainte que le « chic » ne supplée à la vérité.

En terme d'art, on appelle dessiner de « chic », crayonner d'imagination en dehors du

modèle, cette manière, qui n'est du reste point à la portée de tous, ne saurait être conseillée en principe; pourtant le « chic » qui « ferait bien » ne nous apparaît point si déplaisant, il s'appelle la « manière », la « facture », chez les maîtres... il est leur originalité.

Pour terminer ce chapitre du croquis et du dessin, il nous faut citer la curiosité des crayons en papier que l'on ne taille point, mais qui se déroulent au fur et à mesure, et celle des crayons à encre dont l'empreinte, lorsqu'on la mouille, semble avoir été tracée avec une plume. Quant à l'ingéniosité des plumes à réservoir d'encre, elle ne saurait nous être utile ici, et ne nous arrêterons point davantage à l'intérêt des taille-crayons qui ne remplaceront jamais, quoi qu'ils fassent, le simple canif; de même, à propos de futilité, peu nous importe que les punaises soient en cuivre ou en acier.

Voici maintenant le nom des papiers principaux et leur emploi; leur suggestion sera, en plusieurs cas, un guide précieux à l'amateur :

Papier Allongé, Lalanne, pour fusain.
— d'Arches.
— blanc et teinté, à dessin, mécanique.
— Bristol pour l'aquarelle, blanc et teinté.
— Canson blanc et teinté, pour lavis et crayon.
— feutré et velouté pour pastel.
— procédé (Gillot).

Papier Ingres à la forme.
— Joynson, Whatman, pour lavis et aquarelle.
— à peindre, pour peinture à l'huile.
— vernis, pour la peinture au pochoir.
— à calquer : dioptrique, végétal.
— parcheminé, gras chimique.

Il existe, en dehors de tous ces papiers, du papier en rouleau qui sert à exécuter des « cartons » ou esquisses de grande envergure.

Moyen de retourner le sens d'une image. — Le moyen que nous allons dire, rendra des services signalés à l'amateur, quand par exemple il voudra copier un dessin directement, mais la scène de l'image retournée, c'est-à-dire le côté droit de cette scène devenant le côté gauche.

Le premier moyen consiste à copier l'image à l'envers, en transparence, mais le second est beaucoup plus pratique, il ne se réclame que d'une glace.

Placer le dessin à l'endroit, mais renversé (le haut en bas), sur la table de travail, ensuite copier ce dessin par réflexion dans une glace. On comprend que ce dessin ainsi regardé, apparaisse dans le bon sens, contrarié seulement dans son sens naturel.

Quant au matériel nécessité par le dessin d'études, il est des plus sommaires et tient parfaitement en un étui (porte-fusain, fusain, crayon, gomme ou mie de pain, vieux gant, fil à, plomb, double décimètre, quatre pinces ou punaises); n'empêche que, pour ne point faillir à l'embarras du choix, des boîtes spéciales ont été adressées à la coquetterie du débutant.

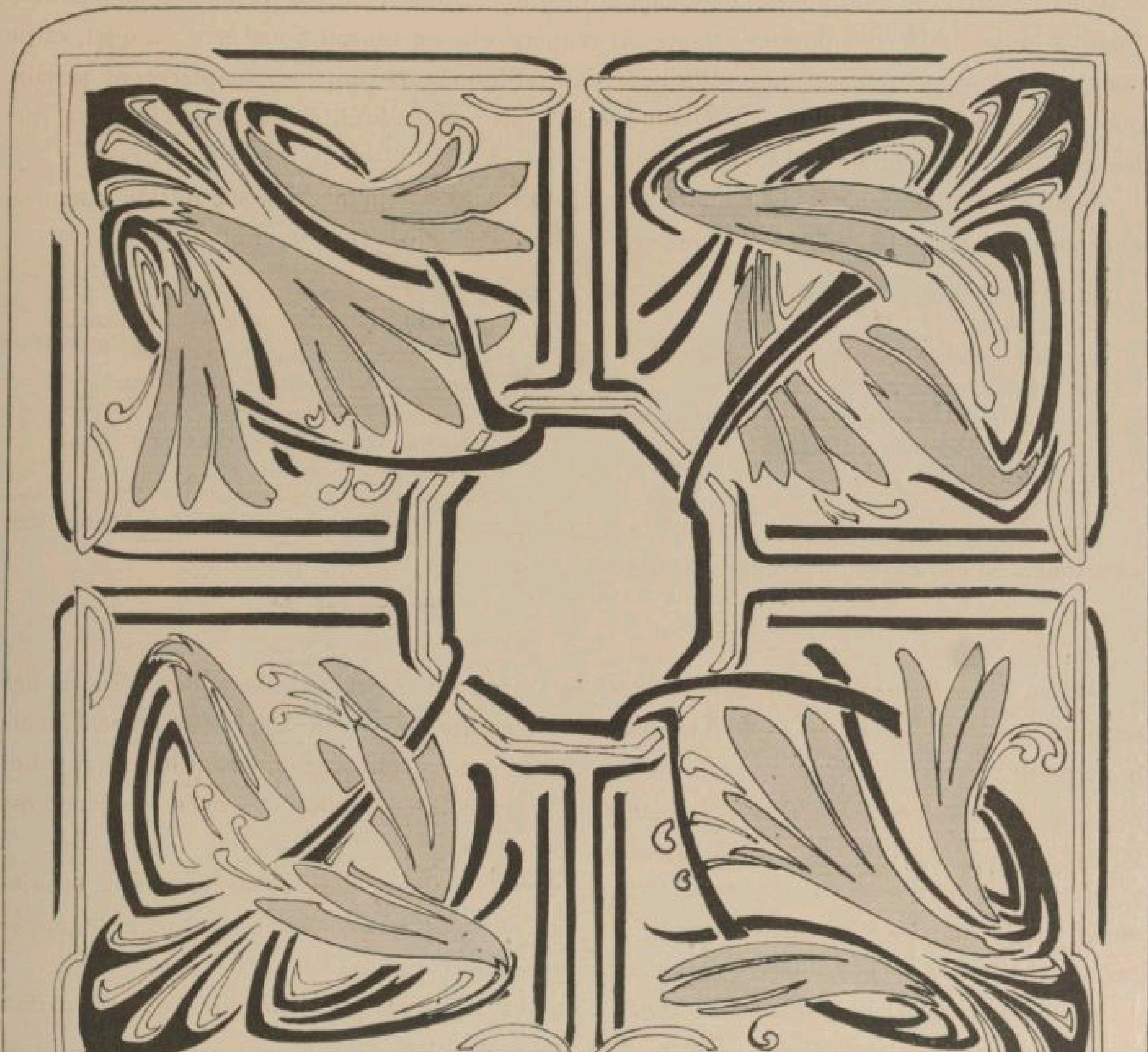
Ces boîtes se vendent vides, à garnir, aux prix de 1 fr. 50, 2 fr. 40, 3 fr. 50, 5 fr. 25 jusqu'à 6 francs; garnies elles coûtent, suivant l'importance de leur composition, 8 francs, 9 francs, 12 francs, jusqu'à 24 francs.

Quant au carton, complément essentiel de l'attirail du dessinateur, au format raisin de la feuille de papier Ingres (10 centimes la feuille), son prix est de 1 fr. 05.

Abordons maintenant les conseils relatifs au *dessin à la plume.*

LE DESSIN A LA PLUME

Le dessin à la plume ressemble au crayonnage, il est intuitif, c'est-à-dire fantaisiste et ne saurait, par conséquent, être enseigné théoriquement. Il faut qu'il soit libre et imprévu : condamnons donc, à l'avance, la néfaste pratique des hachures propres, bien ratissées et mono-



Pl. 117. — BOITE A LAQUER, A PYROGRAVER, ETC.

(*D'après Chopard.*)

tones. Pour dessiner parfaitement à la plume, une grande habitude est nécessaire, car elle entraîne, justement, la désinvolture du trait, qui borne sa beauté, « à faire bien ».

Il ne s'agit donc point d'exécuter des « tailles » régulières, ni d'aligner des traits qui ressemblent à des cheveux, la finesse du « coup de plume » n'est point l'idéal de la manière, et le fait de ressembler à de la gravure en taille-douce ne constitue pas le chef-d'œuvre. Si toutefois on

cherchait un point de relation, c'est la gravure à l'eau-forte qui se rapprocherait le plus de notre objet, par l'insouciance de la facture, la simplicité des effets, l'esprit enfin de l'interprétation.

Bref, pour atteindre à une exécution de plume intéressante, nous conseillons la copie d'après des dessins traités dans ce genre : Émile Bayard, Vierge, Doré, Vogel, Abbey, etc., ont admirablement manié la plume, et ils s'imposent comme modèles dans des expressions différentes, qui prouvent leur originalité et leur souplesse.

A force de copier, la plume vagabondera bientôt d'elle-même, son maniement ne gênera plus, seule la pensée du dessin et de l'effet préoccupera l'artiste qui, bientôt, atteindra à la liberté d'outil essentielle. — La silhouette du dessin aura été préalablement décalquée sur le papier, légèrement, au papier bleu de préférence, car nous savons que ce trait, même non effacé, ne nous gêne point.

Surtout que la facture demeure large, quelle que soit la dimension du dessin et, si nous exécutons un dessin en vue de la reproduction, pour la beauté du rendu après la gravure et notre aisance propre, que l'œuvre soit agrandie d'environ un tiers.

Moyen d'agrandir le cadre d'un dessin, mécaniquement. — Nous admettons qu'une mesure a été donnée dont vous ne devez point sortir, cette mesure est celle qu'aura l'œuvre après réduction. Traçons donc un cadre au crayon sur du papier, ce cadre sera de la mesure ci-dessus, il nous reste maintenant à agrandir ce cadre : pour cela, on trace à la règle une diagonale qui part de l'angle à la base à droite, coupe l'angle de gauche en haut, et se prolonge ensuite comme on voudra.

Après, on prolonge la ligne du cadre en bas, *ad libitum* (suivant l'agrandissement désiré), et on élève une verticale qui rejoint la diagonale sur le point désiré (toujours suivant l'agrandissement que l'on veut obtenir). Lorsque la diagonale est rejointe en haut, il n'y a plus qu'à tracer une horizontale de gauche à droite, à partir du point de jonction de la diagonale qui s'arrêtera à la hauteur du cadre à droite. Enfin, prolonger la verticale du cadre à cet endroit et rejoindre cette dernière horizontale. Le cadre est ainsi refermé, augmenté mécaniquement.

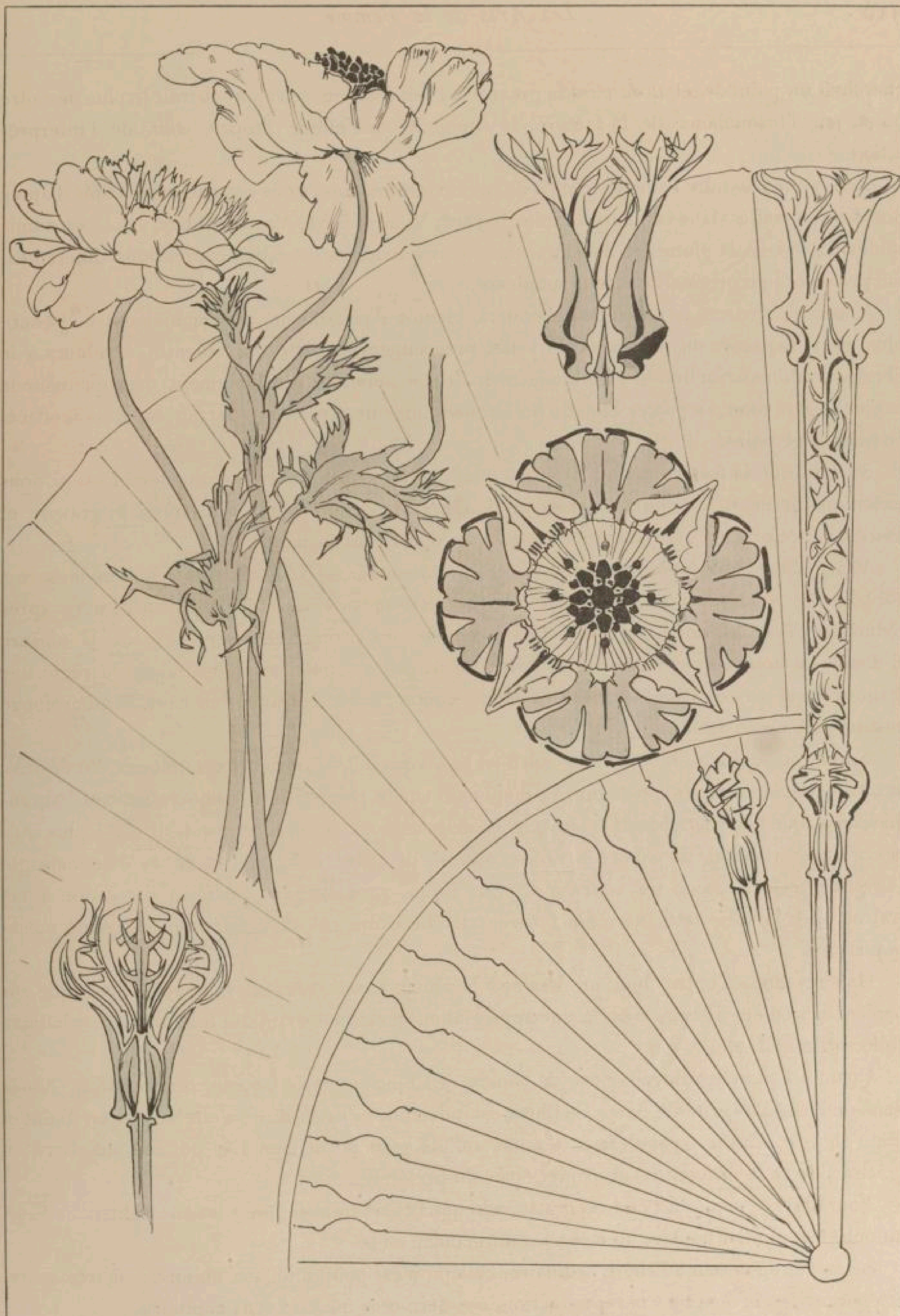
Mais revenons à notre objet, on dessine à la plume aussi aisément sur papier lisse que sur papier légèrement à grain, c'est là une appréciation personnelle (bristol lisse ou non, whatman collé sur bristol, etc.).

Quant à l'encre employée, c'est de l'encre de Chine préparée liquide, ou en bâton, diluée dans de l'eau. La véritable encre de Chine est indélébile, c'est-à-dire qu'elle ne s'altère point et que l'on peut « laver » par-dessus. Comme on ne peut ici effacer à la gomme, on efface au grattoir, de là la nécessité d'un papier épais de préférence.

Pour lisser le papier à l'endroit gratté, afin que l'encre ne s'empâte pas et ne trahisse l'erreur, on polit légèrement la place abîmée avec un manche en os.

Se méfier du dessin à l'encre ordinaire, celle-ci n'est point d'un ton uniforme ni très noire, et pour un dessin destiné à la reproduction, ces dernières qualités sont capitales.

De même, les plumes spéciales seront préférées, elles sont d'une finesse, d'une qualité



Pl. 118. — MOTIF D'ÉVENTAIL POUR AQUARELLE, ETC.

(D'après Mlle Madeleine Klein.)

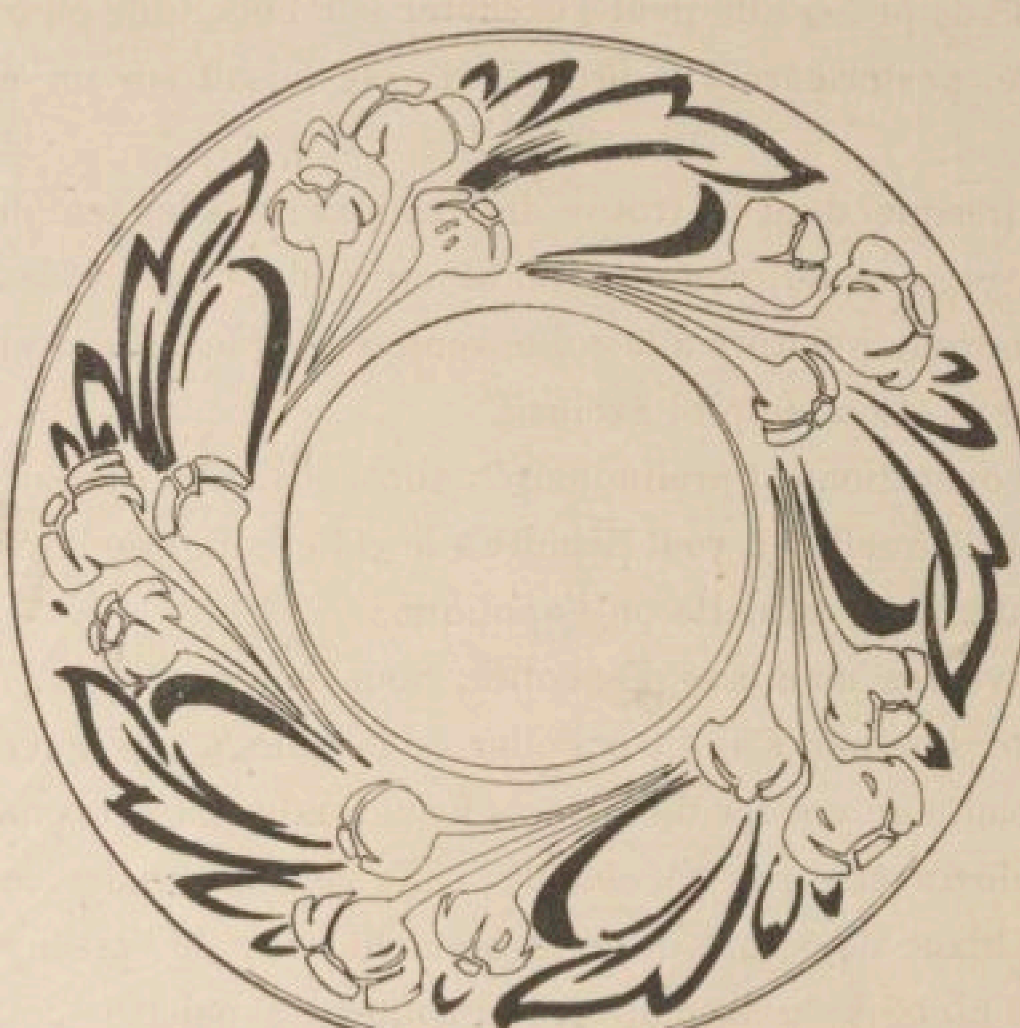
souple incomparable, et si nous ne conseillons point une marque particulière, c'est en raison du caprice de chacun, l'usage et le genre traité guident seuls vers un choix judicieux.

Affecter des plumes à la facture des parties délicates (celles-ci seront plus fines), et en garder d'autres en vue de l'exécution large ; cela nécessite plusieurs porte-plume.

Mettre aussi à ses côtés un chiffon pour essuyer la plume en cours de travail, et éviter de tremper celle-ci dans une encre ordinaire, afin de ménager l'indébilité de l'encre de Chine.

Il y aurait à parler encore de la boîte de compas et de la manière de s'en servir, mais l'emploi de cet outillage de précision échappe, par ses perfectionnements, à un enseignement général, l'usage de chacun des compas est d'ailleurs très significatif et, au surplus, l'artiste peintre ne doit point marcher sur les brisées de l'architecte; il lui suffit de manier avec intelligence le té et l'équerre, de même que les compas, mais non avec science, quitte à tâtonner, ce qui ne laisse pas d'être encore artistique...

La loupe aussi peut servir à l'artiste dessinateur pour juger de certains détails, mais... il y a tant d'ingrédients qui encombrent encore la table de certains praticiens, que nous devons nous borner à un strict outillage, quitte à le restreindre ou à l'augmenter, selon notre caprice, nos goûts et notre talent.



CHAPITRE XXXV

La peinture à la colle ou en détrempe.

Le mode de *Peinture à la colle* complète à souhait l'enseignement général de la décoration en couleur. Moins coûteux, au surplus, il offre une ressource particulière d'exécution et d'effet qui vient à point combler le caprice de l'artiste et de l'amateur.

On appelle peinture à la colle la manière dont sont traités notamment les décors de théâtre, quelques papiers peints et certaines autres ornementations frustres (peinture en bâtiment). Ce fut la peinture à la colle qui précéda tout autre procédé d'expression peinte.

Les artistes du moyen âge, principalement les Italiens, se contentèrent triomphalement de cette base primitive, réservant à la fresque la peinture sur murailles.

Bref, la peinture à la colle consiste en un simple mélange de terres colorées, imbibées d'eau et fixées avec de la colle de peau. Elle peut s'exécuter sur bois, toile ou muraille, tandis que la peinture dite à fresque, postérieure à la précédente, se faisait sur un enduit frais, excluant ainsi toutes retouches.

Ce dernier mode, à fresque, dont on trouve des vestiges dans les temples égyptiens, est plus durable que l'autre et ne dépend, comme solidité, que de l'enduit des murs.

Il ne faut pas confondre la peinture à la colle, seule en vigueur de nos jours, avec la peinture à fresque, difficultueuse et d'un emploi exclusif.

Encollage. — Cette opération est préliminaire : elle consiste à préparer soit le bois, soit la toile, soit la muraille sur laquelle on veut peindre à la colle, afin que la couleur prenne bien et ne traverse point la matière sur laquelle on l'applique.

Bien qu'il y ait diverses manières d'encoller, nous en donnerons le guide général.

La première consiste, lorsqu'il s'agit d'encoller de la toile, à appliquer au verso de celle-ci, à l'aide d'un gros pinceau, une couche de colle de peau fondue au bain-marie.

La colle de peau devra être passée chaude; sans cela elle redeviendrait à l'état solide. Après quoi, à l'aide de blanc de céruse dilué légèrement avec de l'essence de térébenthine, on donnera une couche au pinceau ou avec un grand couteau à palette, cette fois à l'endroit du tissu. Cette couche, aussitôt sèche, permettra l'exécution du dessin et de la peinture

Les uns encollent simplement l'endroit de leur toile et peignent directement sur cet enduit; les autres, en place de blanc de céruse, emploient de préférence du blanc d'Espagne mêlé avec de la colle de peau.

Quand, d'autre part, on désire peindre à la colle sur un mur, il faut d'abord qu'il soit parfaitement sec; ensuite on le revêt d'un enduit de plâtre uni. Après complète dessiccation de cette dernière application, on passe une ou même deux couches de colle de peau chaude.

En somme, l'encollage n'est qu'un apprêt, et nous avons vu une mesure préventive analogue, notamment lors de la peinture sur éventail.

EXÉCUTION

Nous arrivons maintenant à la description du mode de peinture proprement dit, qui ne nécessite aucun matériel particulier.

Les couleurs à utiliser sont en poudre ; presque toutes les couleurs fines sont d'un bon emploi, sauf le stil de grain, le cinabre, le vermillon.

On les détrempe à l'eau pure en les maintenant dans une consistance assez épaisse ; un récipient est affecté à chacun des tons, naturellement. Ceux-ci peuvent être réduits à la simple gamme fondamentale : point n'est donc besoin de multiplier les nuances outre mesure, puisqu'elles se mélangent à la façon des couleurs à l'huile, à l'aquarelle et à la gouache.

Mais, en pareil cas, on peint à plat, c'est-à-dire la toile reposant horizontalement.

La palette sera représentée ici par une planche ou par une grande feuille de papier placée à terre, et l'on emploiera de longues brosses qui permettront les mélanges de couleurs sans presque se baisser.

A côté des récipients de couleurs, on en placera un autre reposant sur des cendres chaudes, affecté à la colle de peau. A mesure que l'on veut employer les couleurs, on prend un peu de cette colle liquide, qui joue ici l'effet de l'eau pour l'aquarelle.

On applique les couleurs un peu plus que tièdes, et, pour obtenir des teintes franches et justes, il faut peindre autant que possible du premier coup, largement, en se gardant d'appliquer, sur des couleurs déjà posées, des couleurs différentes. Modeler sommairement et par taches, ou bien encore modeler en unissant les teintes entre elles à l'aide d'un pinceau trempé dans de l'eau pure.

Nota bene : Les couleurs à la colle sèchent très rapidement : il faut donc se hâter dans les modelés, et elles baissent de gamme au moins d'un tiers de leur valeur après apposition.

Autres observations dérivant de ces dernières particularités : les couleurs à la colle nécessitent pour leur emploi une adresse et une habitude spéciales, car elles sont en quelque sorte négatives au moment du travail. Nous conseillons donc au débutant, lorsqu'il doutera d'un mélange ou d'un ton, de faire des essais qu'il laissera sécher sur sa palette.

N'oublions pas encore ici que l'effet de beauté ne doit être envisagé qu'à distance : cela doit faire bien de loin seulement. C'est dire la qualité d'exécution particulière, esprit, légèreté de touche et tonalité brillante plutôt irréelle. Il suit aussi de cette facture une convenance particulière, un but d'embellissement spécial ; en général on peindra à la colle le grand décor.

L'avantage de ces couleurs, en dehors de ceux que nous avons énumérés, est proche de celui du pastel que nous allons voir, c'est-à-dire qu'elles sont rarement d'un vilain ton. C'est là une qualité non négligeable.

Impr. J. Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins, Paris. *Le Gérant :* MAX DELAGRAVE.

8e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

Numéro 8. — *Huitième concours.* — LA SCULPTURE SUR BOIS OU SCULPTOLIGNIE.

Exécuter un objet au choix d'après un des modèles de sculptolignie renfermés dans le présent fascicule.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 15 novembre inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix. — **Voyage en Orient du Césarévitch** (Chine, Japon, Sibérie). In-4, relié. . . . . **30 fr. »**
2e prix. — *JACQUEMIN.* **Histoire générale du Costume.** In-4, relié. . . . . **15 fr. »**
1er acc. — *E.-BAYARD.* **La Caricature et les Caricaturistes.** Relié . . . . **10 fr. »**
2e acc. — *Général O. BARATIERI.* **Mémoires d'Afrique.** In-8, broché. . . . . **7 fr. 50**
3e acc. — *MAG-DALAH.* **Un hiver en Orient.** In-8, broché . . . . **5 fr. »**
4e acc. — *CAZENEUVE.* **A la Cour de Madagascar.** In-12, broché. . . . . **3 fr. 50**
5e acc. — *RAYMOND.* **Histoire de l'Art.** In-8, broché. . . . . **2 fr. 90**
6e acc. — *G. GRAND.* **Le Royander Goa.** In-8, broché . . . . **2 fr. »**

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans le 10e fascicule, qui paraîtra le 15 décembre.

RÉSULTAT du SIXIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

La Peinture sur porcelaine

1er Prix. — **Mlle Marie Vasseur, 17, rue Vavin, Paris.**
2e Prix. — **Mme de Proigassé, 102, boulevard Diderot, Paris.**
1er *accessit.* — **Mlle Henriette Valogne, 21, rue de Noailles, Marseille.**
2e *accessit.* — **Mlle Solange Dupré, à Malescot (Seine-et-Marne).**
3e *accessit.* — **Mlle Rachel Vadore, 233, boulevard Raspail, Paris.**
4e *accessit.* — **Mlle Poterin du Motel, 77, boulevard Saint-Michel, Paris.**
5e *accessit.* — **Mme Pauline Moreau, à Bois-le-Roi (Seine-et-Marne).**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

J. de C. — Il faut enlever plus doucement le pochoir. — Vilain motif, à rejeter.
Paulette. — Venez à mon cours privé, 6, rue Schœlcher, Paris.
Une artiste. — Voici l'adresse : Académie de la Grande-Chaumière, 14, Paris.
G. S. — Essayez du sel d'oseille. — Mal patiné, trop de sulfate de fer.
Madge. — Votre émail est rempli de poussière. — Attention.

CHAPITRE XXXVI

Le pastel. — Des procédés d'exécution. — De l'outillage.

Avec le *Pastel*, nous touchons encore à l'art difficile, puisque la pratique du dessin est obligatoire et, par conséquent, sans flatterie instantanée.

Le dessin et la peinture, ici même, sont inséparables, d'où une fantaisie, un esprit particulier qui font de l'art présent un agrément distinct.

La matière aussi, du pastel, poussière aux tons les plus divers, tour à tour violents et délicats, de nuance tranchée ou impalpable, confine à une expression de légèreté exclusive : il semble que l'on dessine avec des fleurs ou avec la poudre éclatante qui veloute les ailes des papillons.

Quelle différence entre le maniement du pastel et celui du crayon de couleur, quelle lointaine, sinon négative, parenté !

Tandis que dans la seconde manière le grain du papier s'écrase, prend des vigueurs sous la pression du crayon, dans la première on effleure seulement le papier, on le poudre pour ainsi dire, et les accents sont donnés tant par l'esprit de la facture que par le choix mesuré des valeurs.

La nuance entre les deux procédés, bien tranchée, suffit à démontrer au lecteur leur qualité d'effet dissemblable, et nous n'insisterons point davantage sur le côté essentiellement précieux dévolu au pastel, qui soutient victorieusement la comparaison avec n'importe quelle manifestation du graphique de couleur.

DES PROCÉDÉS, DE L'EXÉCUTION

La difficulté de notre objet, nous le répétons, réside particulièrement en sa désinvolture, c'est-à-dire que son mode de crayonnage varie suivant la propre individualité de qui s'en sert.

Les uns procèdent par hachures dans le sens de la forme et n'écrasent point leur trait pour fondre les ombres, les autres, au contraire, écrasent leur trait avec le doigt ou un peu de moelle de sureau.

D'autre part, quelques praticiens emploient simultanément les deux moyens, et, en certains endroits de leur œuvre, écrasent ou n'écrasent point le pastel.

Toutefois, nous réservons nos préférences au premier mode d'exécution, qui offre l'avantage de conserver au pastel toute sa fraîcheur ; en l'écrasant, on en atténue la vivacité, la fleur, et cela est, à notre avis, un non-sens. Ainsi, si l'on frotte entre ses doigts le pollen d'un lis, par exemple, on est frappé de la différence existant entre la couleur d'or écrasée de ce pollen, comparée à la poussière d'or, avant cette action. L'effet n'est plus le même, il est fondu, son brillant est atténué parce que la lumière s'accroche davantage sur des grains de poussière que sur une surface plane.

Bref, le mode que nous préconisons est d'ailleurs le plus suivi ; au surplus, il est plus artistique en raison de l'exécution plus savoureuse.

Lorsque l'on exécute un ton au pastel, on peut le rendre de deux façons ; nous allons voir, par cela même, la différence entre les deux procédés : écrasement du pastel ou non.

Premier procédé. — Il s'agit par exemple d'exprimer un violet et un vert. On peut se servir, pour ces deux harmonies, de pastels violets ou verts, mais aussi, pour obtenir plus de vibration et même, souvent, afin de réaliser le ton scrupuleusement exact (car les pastels employés seuls ne donnent point, loin de là, tous les tons visibles dans la nature, songez que s'il y a trois cents ou même quatre cents nuances, c'est tout au plus !), on exprime ce violet et ce vert en les décomposant.

Ainsi : un trait de bleu à côté d'un trait de jaune égale un ton vert, à distance ; un trait de rose à côté d'un trait de bleu égale un ton violet, à distance.

C'est là la gamme logique, mais, si au lieu d'un bleu de cobalt pur, vous employez un bleu d'une autre nuance, sa proximité avec le trait jaune donnera, à distance, un ton vert d'une harmonie différente, de même, si en place de rose vous vous servez de rouge à côté du trait de bleu, votre ton violet sera modifié.

Et ainsi de suite avec toutes les couleurs, qui changent de nuances entre elles selon leur voisinage.

Deuxième procédé. — Si au lieu de décomposer vos tons, vous désirez les fondre, libre à vous, écrasez-les au doigt, et les deux, trois ou quatre tons fusionnent, ne faisant l'effet que d'un seul.

On saisit, de la sorte, les procédés d'exécution différents ; pourtant, comme toujours, le meilleur résultat donne raison.

Mettons que dans les dessous, pour couvrir le fond, on peut écraser le pastel quitte à revenir sur ce fond en ne l'écrasant pas, et nous profiterons ainsi d'un moyen sans nuire à l'autre.

DE L'OUTILLAGE

On exécute le pastel sur papier et sur toile feutrés, mais non sur papier ordinaire, car il faut retenir la matière au moyen d'un grain spécial. Pourtant, la *Pâte Ferraguti* permet

de préparer soi-même, au couteau et au pinceau, n'importe quels papiers, toiles, cartons, panneaux, etc.

Peu importe le subjectile employé parmi les deux genres susnommés, cela dépend du goût et de la facilité du praticien, et la pâte Ferraguti pourra être essayée en dernière ressource.

Quant aux pastels, il y en a de bons et de mauvais, mieux vaut choisir des marques connues pour éviter des déboires. Les uns sont dits tendres, les autres demi-durs et fermes; toutefois, les pastels tendres sont préférables, d'autant qu'ils existent en nuances plus variées.



Pl. 119. — MOTIF POUR CELLULOTYPIE, MINIATURE, IMITATION DE TAPISSERIE, ETC.

Quelques fabricants ont composé des boîtes différentes pour le paysage, les fleurs, les draperies et la figure; cela rend les débuts moins indécis. Pourtant, si l'on a soin de faire emplette d'une boîte bien conditionnée, on y trouve la matière suffisante à toutes sortes d'exécutions, quitte à acheter quelques pastels complémentaires que la meilleure ingéniosité ne saurait prévoir.

Achetons surtout des pastels fixes à la lumière, car les autres sont peu solides, et procurons-nous chez le fabricant un carnet de nuances de tous les pastels, afin de pouvoir, de la sorte, nous rassortir d'abord et, ensuite, pour que nous choisissions aisément le ton de pastel qui nous manque.

Voici le prix approximatif d'une boîte de pastels, teintes fixes (84 pastels), 20 francs; (168 pastels), 40 francs; (252 pastels), 50 francs.

Ces pastels sont rangés dans la boîte par gammes de tons dégradés, et il faut avoir soin, après le travail, de les remettre exactement en place, car leur rangement constitue notre palette.

En dehors de ces boîtes de pastels, particulièrement professionnelles et les meilleures certainement, pour cette raison, il en existe de moins chères.

Voici une donnée du prix de ces dernières (on remarquera que la première de ces boîtes s'adresse au pastel en blanc et noir) :

Boîte de 31 pastels gris assortis du noir au blanc.	2 25
— — couleur pour figure.	3 25
— — — pour fleurs et draperies	3 75
Boîte de 31 pastels couleur pour paysage. . . .	3 25
— — (garances) assortis	15 »
Composition de l'*École italienne* (autres nuances pour copie d'œuvres anciennes) . . .	8 »

Il y a des boîtes à double et triple fond pour contenir les nuances, qui se modifient selon la composition désirée par l'artiste, suivant le caractère de ses travaux.

Pour augmenter les facilités de renouveler ses pastels, au fur et à mesure qu'ils s'usent ou se cassent (certains sont très friables, d'autres sont extrêmement durs, les laques de garance notamment), certains fabricants ont pris la précaution de les envelopper dans des étuis préservateurs sur lesquels est inscrit un numéro d'ordre.

D'ailleurs le carnet de nuances porte également un numéro de référence, fort pratique.

Les pastels reposent sur une couche d'ouate, il importe de les prendre avec soin dans la boîte et de les y replacer de même.

Quant aux pastels fermes (qui équivalent plutôt aux crayons de couleurs), ils se vendent en étui, et leur prix, plus modique que celui des autres, correspond à leur valeur moindre et à leur but différent.

EXÉCUTION

Bien pénétré des précédentes considérations que déterminent et le choix de l'outillage et les modes de procédés différents, nous aborderons l'exécution de notre objet.

Nous avons dit que l'on dessinait sur papier et sur toile feutrés, à moins encore d'essayer l'emploi de la pâte Ferraguti.

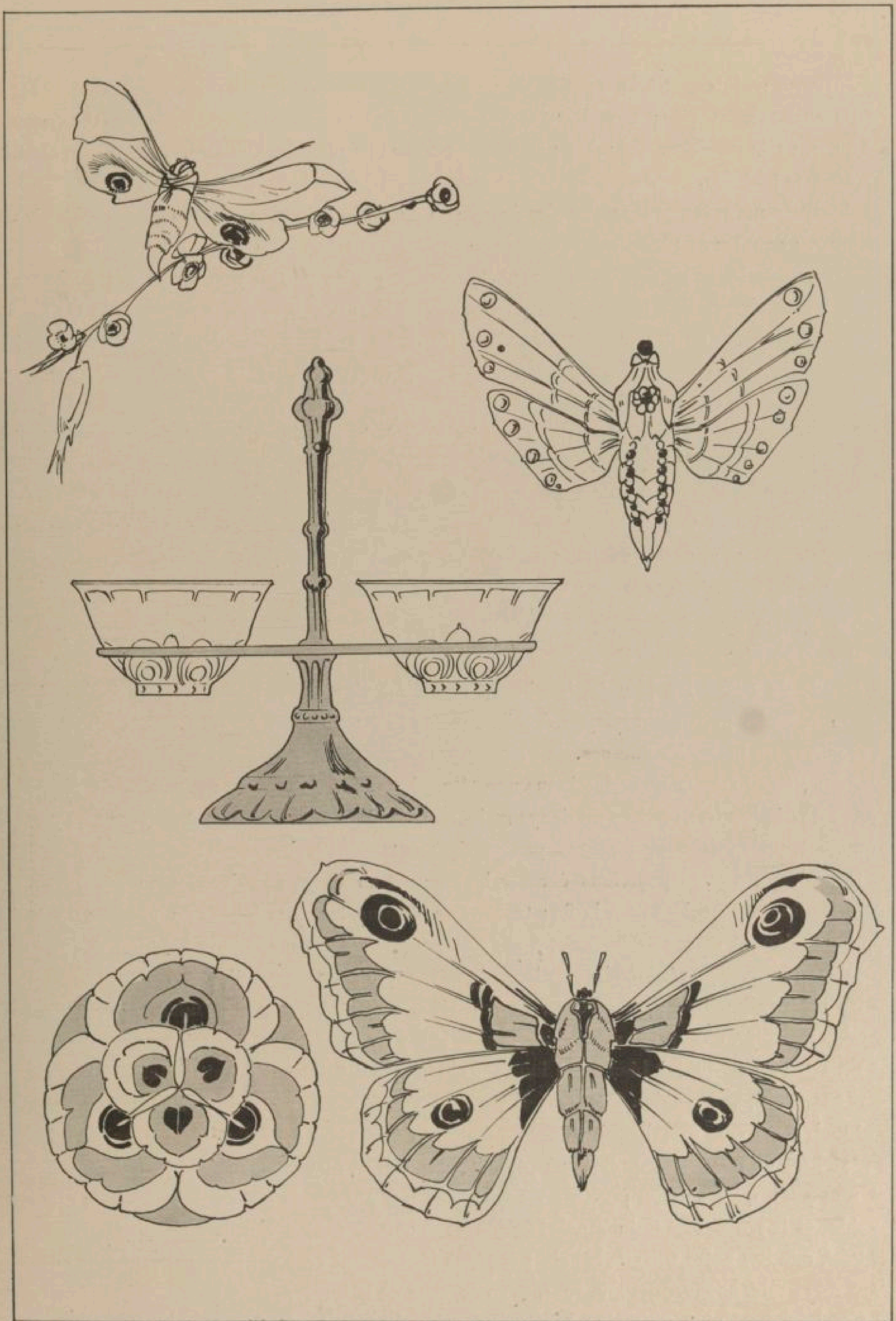
Le papier se tend ou se fait tendre; on peut le tendre soi-même avec des punaises, des clous ou de la colle, *mais le papier ne doit point être mouillé pour cette opération.*

Au cas où l'on voudrait dessiner sur toile, faire tendre sa toile sur châssis chez le marchand de couleurs, car ce mode est spécial.

De même que nous avons donné, pour leur suggestion générale, la nomenclature des papiers, voici celle des toiles :

Toile Brocardi (pour décorations à l'huile, au pastel, à l'aquarelle, en imitation de tapisseries).
Toile à calquer.
— drapée pour le pastel, en rouleaux.
— tendue sur châssis.
— noire pour tableaux d'école.
— pour la peinture à l'œuf.

Toile préparée pour l'aquarelle.
— — le fusain.
— — la peinture en imitation de tapisseries.
— — la gouache.
— — la peinture à l'huile, en rouleaux, sur châssis.



Pl. 120. — STYLISATION D'UN PAPILLON, CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(D'après Mlle Amélie Lambrelle.)

Arrivons maintenant à l'exécution du pastel.

Procurons-nous, pour nos débuts, une feuille de papier-pastel que nous tendrons nous-même, sans la mouiller, avec des punaises, soit sur une planche à dessin, soit sur un châssis de peinture à l'huile.

Ensuite nous exécuterons notre dessin sur un papier indépendant, de manière à obtenir un trait pur, une mise en place, enfin, sans incertitude.

Après, décalquer ce dessin et le reporter sur le papier-pastel, non au papier gras, mais en repassant chacun des traits de ce dessin, visible au verso en transparence, avec un fusain tendre. (Retourner ce dessin contre la vitre d'une fenêtre.) Aussitôt décalqué il ne reste plus qu'à frotter avec l'ongle chacun des traits de l'endroit, pour qu'ils se reportent de même au verso, à la partie correspondante.

Voici donc notre dessin décalqué. Çà et là, avec de la mie de pain rassis, atténuons l'épaisseur ou l'intensité des traits du report et, enfin, préparons notre boîte de pastels.

Ne point fixer surtout le décalque sur papier-pastel.

La boîte de pastels sera ouverte et placée sur une chaise à nos côtés, étaler bien à plat les compartiments de la boîte si celle-ci en comporte, de manière à envisager d'un seul coup d'œil toutes les nuances à notre disposition. La palette est ainsi faite.

Tandis que dans l'aquarelle il faut débuter par les tons clairs, ici, de même que pour la peinture à l'huile, c'est par les valeurs sombres que l'on commence.

Inutile de tailler les pastels, ils s'usent tellement vite que la pointe se fait d'elle-même ; d'ailleurs, en les présentant un peu de biais, même à l'état de neuf, ils sont suffisamment effilés pour permettre toutes les finesses.

Admettons donc que nous dessinons une tête, cherchons d'abord les ombres et « massons », c'est-à-dire indiquons, en clignant des yeux, les grands plans d'ombre. Il faut attaquer, au pastel, largement, mais méthodiquement et progressivement.

Pour débuter, nous pourrions écraser légèrement au doigt nos dessous ou préparations, avant les finesses gardées pour la fin ; traçons en somme les tons locaux ou couleur générale approximative, et couvrons au fur et à mesure notre papier en ajoutant les tons demi-clairs jusqu'aux lumières placées en dernier lieu, de même que les accents d'ombre.

Ne nous inquiétons pas, surtout, de couvrir à tort et à travers, et même si ce soin, en certains endroits, n'est point nécessaire, à quoi bon y recourir ?

En art, tout ce qui fait bien est à laisser et le hasard est un grand maître. Ici le hasard sera servi à souhait par le papier. Pourtant, il y a pastel en croquis et pastel terminé, qui correspondent mal, il est vrai, avec l'équivalence en matière de peinture à l'huile, mais nous savons que le pastel est un moyen d'expression à part, et il ne saurait être comparé. Si bien qu'un pastel est un pastel, qu'il soit en pochade ou très fini, il n'y a que la beauté de la réussite qui soit louable, et le pastel très fini n'a point toujours raison.

Bref, aussitôt notre travail ébauché par plans légèrement écrasés, nous exprimerons sur ces plans des traits, hachures si l'on veut, dans le sens de la forme.

Ces hachures, plus ou moins spirituelles selon le talent, s'entremêleront savamment ou

non, pour distinguer de leur mieux les parties grasses des parties osseuses, les creux des bosses, etc.

Elles s'énonceront sans cahots, avec ordonnance et, cette fois, on ne les écrasera pas, leur fraîcheur dominante, pour cette raison, illuminera les dessous et leur donnera de la transparence, en même temps qu'elle apportera le ton juste complémentaire.

L'un des grands avantages du pastel est la fraîcheur du rendu, plus ou moins sensible, mais



Pl. 121. — MOTIF POUR VITRAIL, IMITATION DE TAPISSERIE, ETC. *(D'après Marmion.)*

toujours existante, cette différence avec la difficulté de pareil résultat à l'huile et à l'aquarelle, vaut d'être signalée.

Manier le pastel avec fantaisie, suivant l'esprit réclamé par la peinture et selon qu'il est court ou long ; il s'use si vite et est si mou, que l'on ne saurait le tenir à la manière d'un crayon, et pourtant on peut en user tous les morceaux. Cette friabilité du pastel, au surplus, est parfois un avantage, car ses brisures s'adaptent parfois on ne peut mieux, et la ressource du porte-fusain n'est agréable qu'en dernier ressort, lorsque les doigts, enfin, ne peuvent plus maintenir la matière.

Surtout placer à leur place, dans la boîte, d'après la gamme de leur ton, chacun des morceaux de pastel ; sans cette précaution, au bout de quelque temps, les pastels ne sont plus qu'un amoncellement de ruines déroutantes, source d'une perte de temps, sans compter que leur rassemblement et rassortiment sont alors des plus difficultueux.

Rendre les tons, soit en les décomposant comme nous l'avons dit, soit en exprimant la couleur d'un seul coup avec un seul pastel approprié. Exemple *en décomposant*, il s'agit de

peindre un vert : un trait de jaune, un trait de bleu ; exemple *sans décomposer* : un trait de pastel vert. Et ainsi de suite pour tous les tons. En somme, au lieu de mêler les tons sur sa palette (peinture à l'huile et à l'aquarelle), on les aligne tout simplement sans les mélanger, tandis que dans le second cas, on les mélange en les superposant ou en les écrasant, si toutefois le ton juste n'est pas offert par un seul pastel.

Point de procédé absolu donc, d'ailleurs le procédé n'existe nulle part en art quand on fait bien.

Frotter doucement le pastel pour qu'il ne se brise pas, et le retourner de temps en temps dans les doigts, afin que la pointe du crayon se fasse sur tous les côtés.

Quant à la manière de peindre avec le pastel, elle ressemble à tous les autres modes, il faut chercher d'abord à rendre le ton avec un pastel juste, quitte à adjoindre à ce pastel la nuance complémentaire du ton exact.

On procédera lentement, sans se préoccuper de l'habileté qui vient à la longue, en comparant bien les valeurs entre elles ; au reste les observations présentes correspondent à celles que nous avons dites, lors de la peinture à l'huile et à l'aquarelle.

N'oublions point qu'ici nous exécutons un crayonnage de couleurs, et ne cherchons point à imiter la fluidité de la pâte, se garder d'écraser le grain du papier ou de la toile et ne couvrir entièrement ces subjectiles que si cela est nécessaire, que si cela ne fait pas bien sans ce soin.

Débuter résolument, mais avec le ton juste, après réflexion, sans escompter les reprises, car si le pastel est rarement d'un vilain ton par son essence même, il n'en sera que plus frais lorsqu'on l'aura appliqué du premier coup.

Reste maintenant la question du fixage. Hâtons-nous de dire que nous sommes catégoriquement opposé à cette opération, en la matière présente, car fixer une poussière est un non-sens, et l'on ne saurait procéder à ce soin sans attenter à la qualité même de l'aspect du pastel.

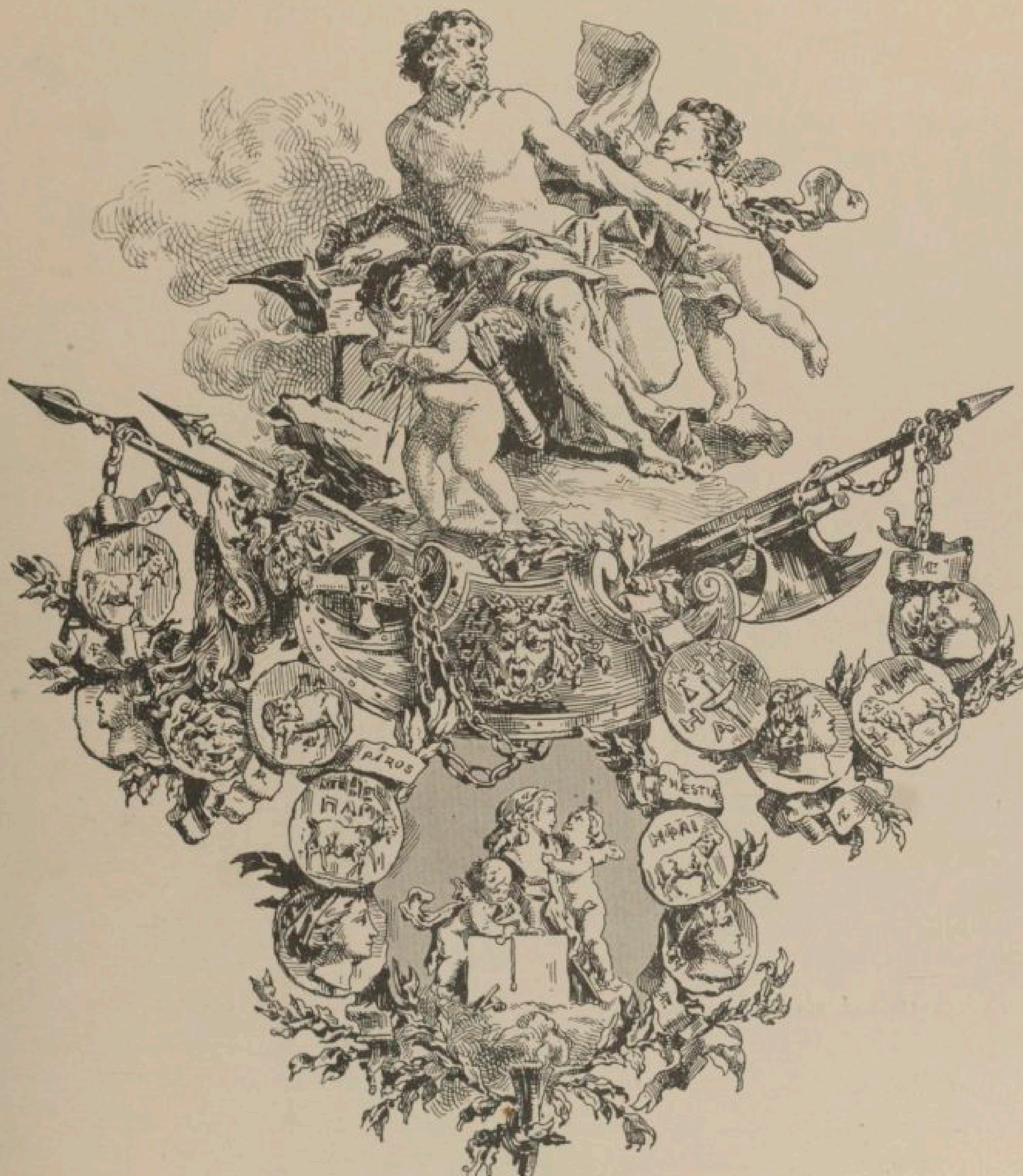
Nous préconisons donc la mise sous verre, qui suffira parfaitement à préserver nos œuvres ainsi exécutées ; d'ailleurs, La Tour ignorait les moyens de fixage actuels et il n'apparaît pas que ses délicats portraits aient jamais souffert des intempéries, ils sont aussi frais qu'au premier jour.

N'empêche que l'on pourra essayer le fixatif pour pastel Ferraguti, qui permet, il est vrai, d'exécuter par exemple un paysage d'après nature et de le rapporter dans un carton, comme une aquarelle, ou de le rouler sur lui-même.

Autre agrément, en échange, nous ne le répétons, du charme atténué : une ébauche faite au pastel sur une toile à peindre et fixée par le moyen susdit, peut être recouverte de peinture à l'huile sans inconvénient.

Voulez-vous encore appliquer avantageusement le fixatif Ferraguti, et cette fois sans réserve ? Fixez vos pastels sur étoffe et incrustez-les encore dans les creux du cuir.

Nous savons que le pastel est un moyen charmant, mais trop fragile, d'embellir nos travaux



Pl. 122. — MOTIF POUR MINIATURE, ENLUMINURE, ETC. *(D'après J.-B. Huet.)*

de choréoplastie, nous voici rassurés maintenant, et leur impression en clair remplacera la gouache, en certains cas, fort agréablement.

Et, puisque nous parlons d'avantages, voici les clefs L. Gillot pour tendre sans choc les châssis à clefs tendus de toile pour le pastel; l'inconvénient du gondolement du subjectile et de son support est ainsi évité, et l'on appréciera les moyens de retendre les châssis doucement, étant donnée la délicatesse de nos crayons particulièrement tendres.

En résumé, la pratique du pastel offre les moyens de renouveler l'expression d'art, il faut

que l'artiste soit initié à toutes les pratiques de reproduction, qu'il les adapte selon la matière réclamée par le sujet ou sa destination.

Ces moyens sont solidaires, et ce n'est qu'en les exerçant, pour ainsi dire à l'unisson, qu'on approfondit et saisit leurs avantages ou leurs défauts, par conséquent leur convenance particulière.



CHAPITRE XXXVII

La peinture en imitation de tapisseries. — Du matériel, de l'exécution. — La peinture sur verre (à froid, sans cuisson), etc.

Le haut goût des belles tapisseries a jeté dans l'ingéniosité des amateurs le germe d'une récréation des plus recommandables, en même temps qu'un curieux moyen d'artifice : c'est la *Peinture en imitation de tapisseries* que nous voulons dire.

Outre que le moyen est facile et ses résultats délicats et rapides, il garde encore une qualité artistique jointe à une réalisation peu coûteuse.

Puisque le but pratique de ce mode de peinture offre le même charme stylique que la tapisserie elle-même, nous ne nous étendrons pas davantage sur les multiples accommodements dont peut aussi tirer parti l'heureuse imitation : les sièges, les tentures murales, les portières, les paravents, etc., demeurent acquis à ce mode de revêtement d'une austérité de grande allure, qui contraste à souhait avec la flatterie légère, miroitante et luxueuse des satins, des soies et des mousseuses dentelles.

La peinture en imitation de tapisseries n'exige pas, à vrai dire, de connaissance technique particulière, il s'agit seulement d'une simple aquarelle à « laver » sur une toile préparée à cet usage.

DU MATÉRIEL

Les matériaux utilisables, aussi, ne sont autres que ceux couramment employés pour la peinture à l'eau, mais on pourra toutefois recourir, selon son gré, à l'outillage spécial dédié aux délicatesses féminines, notamment à des couleurs liquides particulières, ou à des couleurs mates.

Mais disons d'abord un mot relatif à la toile sur laquelle nous tracerons notre sujet à colorier.

Cette toile, ingénieusemeut tissée, existe en toutes largeurs, et ses points correspondent à ceux des tapisseries des Gobelins, d'Aubusson, de Beauvais, des Flandres, etc. Voici donc notre trame toute prête, il importe maintenant de donner l'illusion des laines, des valeurs plates et des harmonies calmes, si admirables dans lesdites tapisseries ; cela est du domaine de la peinture et, naturellement, nous renvoyons le lecteur à cette pratique fondamentale. Pourtant, on a la

ressource de la copie et, si l'on procède également d'après un calque très précis, la patience et le goût peuvent donner illusion et offrir un résultat satisfaisant.

Quant à nos modèles, ils sont légion, et nous devons ici peindre plutôt d'après des copies (nous avons noté, plus haut, l'avantage de ce moyen), que d'après des compositions originales, — cela pour répondre au but spécial d'imitation de notre objet, — et puis parce que cet art est davantage une réminiscence, et qu'il s'agit plutôt de jouer un air ancien et naïf d'après des œuvres consacrées.

Nous trouverons donc, facilement, un sujet parmi les chefs-d'œuvre disséminés dans nos musées ; nous ne sommes pas, d'ailleurs, sans avoir remarqué, au cours d'une visite, le dessin luxuriant qui ornait le dossier de tel fauteuil ; de même, tel détail de frise nous aura vite inspiré : à l'œuvre donc et copions !

DE L'EXÉCUTION

Pour les débutants ou les hésitants que le croquis direct sur la surface blanche de la toile intimiderait, nous conseillerons l'emploi très facile du *poncis*, dont nous avons parlé, qui permet, outre la propreté nécessaire, une désinvolture très appréciable en ce sens qu'elle garde des faux traits et des erreurs.

Donc, lorsque votre dessin aura été complètement arrêté sur un papier résistant (nous rappelons en quoi consiste le *poncis*), fixez ce papier sur une planche à l'aide de punaises ; après quoi, avec une vulgaire épingle, ou mieux avec une roulette dans le genre de celles dont on se sert pour tracer les patrons, perforez délicatement tous les traits du dessin.

Pour donner à ce pointillé une profondeur plus efficace, vous aurez eu soin d'interposer, entre votre feuille de papier et la planche, une étoffe un peu épaisse ; après quoi, vous poncerez.

Cette dernière opération pour le décalque s'obtient à l'aide d'un simple tampon d'étoffe légère, que vous aurez préalablement empli de fusain pulvérisé ; à moins que vous ne préfériez l'usage plus raffiné de la *poncette*, dont le but est le même, et aussi les résultats.

Il suffira ensuite d'appliquer le dessin ainsi percé à jour, sur le châssis qui porte votre toile et de frotter légèrement la *poncette* sur le *poncis* pour obtenir le report désiré.

On fixera alors, avec un fixateur (afin qu'il ne s'efface pas), le trait vaporeux obtenu de la sorte, à moins encore qu'on ne le repasse du bout d'un crayon léger. Un moyen encore préférable consiste à repasser ce trait avec un pinceau de martre fin, à poils un peu longs, trempé dans une teinte très claire de ton local, verte pour le feuillage, bistre pour les arbres, etc.

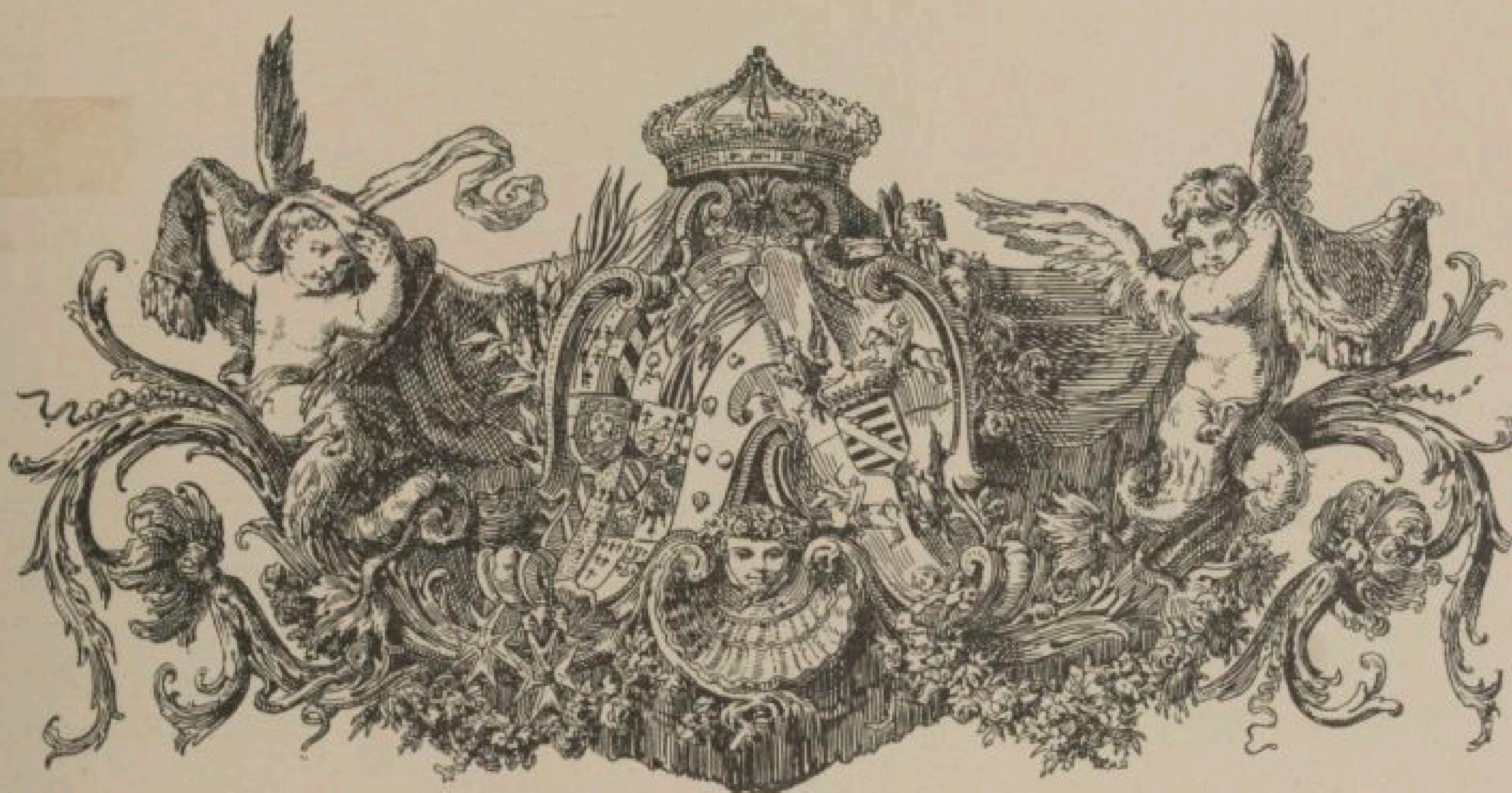
Peindre ensuite, comme s'il s'agissait d'une aquarelle ordinaire, non sans avoir fait disparaître préalablement la poudre de fusain, soit en frappant légèrement la toile ou le trait de crayon, soit en l'effaçant avec une gomme. Mais la toile sera inclinée en avant, pour éviter de fâcheuses éclaboussures du pinceau, et le grain côtelé de ce tissu devra se présenter horizontalement, d'autant plus gros que la tapisserie sera plus grande.

On procédera par teintes plates dans des gammes tranquilles, pour donner l'illusion des

patines anciennes, et fondus et modelés devront être indiqués au moyen de hachures toujours verticales dans le sens de la chaîne. Surtout ne pas dégrader les tons comme en peinture.

Afin d'éviter d'inutiles rassortiments de couleurs et les déboires des teintes non pareilles, on adoptera de préférence des tons locaux mélangés en des godets différents, et chaque plan sera nettement séparé, pour imiter le plus possible l'arrêt fixe des laines; nous conseillerons encore d'attendre avec soin, avant de parfaire l'ébauche, que la première teinte soit sèche, on évitera ainsi de détestables délayements et autres calamités au détriment de la fraîcheur.

Procéder gammes par gammes en commençant par les lointains qu'indiqueront la valeur



Pl. 123. — MOTIF POUR MINIATURE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

de ces gammes, débuter par les tons clairs que l'on corsera au fur et à mesure; toutefois ces tons clairs ne devront point être « criards », bien au contraire, puisque leur but est de « jouer » la tapisserie ancienne aux tons passés, d'harmonie plutôt neutre et douce.

Il importe surtout que les tons soient menés avec une grande netteté, et si parfois une couleur claire, dans l'obligation où l'on est de la diluer beaucoup pour l'obtenir, ne gardait pas la fixité nécessaire, on aurait recours au *mordant* ou au fiel de bœuf ajouté à l'eau dans une proportion de 10 p. 100 environ.

Il faut se munir aussi de brosses ou pinceaux très résistants, car la nécessité de bien frotter pour faire pénétrer la couleur est péremptoire; de même, certaines brosses devront être carrées pour faciliter l'attaque des teintes plates, et chacune de ces brosses sera affectée à une couleur différente, mesure préventive contre la fâcheuse diffusion des tons.

Quant à la palette, si on la désire spéciale (car celles usitées pour la gouache, l'enluminure, la peinture sur porcelaine suffiraient), elle est en porcelaine avec des cases encadrées de godets profonds.

Donnons maintenant le prix d'une boîte-tapisserie, ce prix varie, comme toujours, suivant le luxe ou l'importance de la composition de la boîte : 30, 34, 45 et 50 francs.

Nous venons d'expliquer, sommairement, en quoi consiste notre objet, nous allons revenir maintenant sur les détails de l'opération, afin de réparer certains oublis et d'insister sur quelques points faibles.

Les couleurs liquides spéciales, teintures plutôt, sont préférables à toutes, parce qu'elles ne laissent aucune trace d'empâtement et qu'elles conservent ainsi la souplesse et le grain au tissu.

Avant de repasser une partie ébauchée, il est essentiel d'attendre que le dessous soit bien sec, faute de quoi les teintes risqueraient de se fondre entre elles, perdant ainsi leur netteté.

A ce propos, quelques praticiens, pour éviter cet accident, et aussi pour faire disparaître les peluches de la toile, ont recours à un encollage, c'est-à-dire à une préparation de la toile avant de peindre. Cet encollage est fait au moyen d'une feuille de gélatine fondue dans 1 litre d'eau bouillante, on l'étend aussitôt sec, en commençant par le bas, sur toute la surface de la toile, de façon à l'imbiber complètement.

Aussitôt l'encollage sec, on commence à peindre.

On efface les erreurs de couleurs ou l'on atténue les tons trop vifs, avec une éponge mouillée d'eau pure, avant séchage.

Les blancs et les lumières, au lieu de se couvrir comme dans la peinture à l'huile, se réservent ici, les couleurs s'étendent à l'eau et se mélangent toutes entre elles, si l'on emploie les couleurs mates spéciales dont nous parlâmes lors du *Pochoir* et de la *Peinture sur étoffes*, on délayera ces couleurs avec de l'essence de pétrole. Quant aux toiles, leur grain côtelé, à point carré, ne commande aucun sens et ce grain devra toujours se présenter horizontalement ; elles se débitent au mètre et, si l'on désire faire monter ces toiles sur châssis, il est essentiel d'indiquer si elles sont destinées à des sujets en hauteur ou en largeur.

M. Karl Robert (*Peinture en imitation de tapisseries*) cite une manière ingénieuse de faire une poudre à poncer dont l'usage, sur étoffe, est d'un vif agrément : « Ayez une boîte en bois ou en carton, placez au fond une plaque de verre dépoli, et, à l'aide d'une molette, broyez en poudre impalpable de la résine ou arcanson, ajoutez une pincée de couleur en poudre, des tons que vous préférez, bleu, rouge, noir, etc., et rebroyez. En employant la poudre que nous venons d'indiquer, le repassage au trait n'est plus indispensable. Effectivement, la résine fond à la chaleur ; il suffit donc, après avoir interposé un papier un peu glacé, sans enlever le calque, de passer un fer chaud sur le poncis pour le faire adhérer à la toile, et le modèle est transporté. »

Procédé équivalent aux services rendus par l'encre décalquable pour la broderie, à retenir.

Nous empruntons à la même source l'opération dite étuvage, cette opération n'est nécessaire que lorsque l'on juge que la teinture n'a point pénétré assez à fond la toile avec laquelle elle ne fait point entièrement corps.

« Après avoir décloué la toile, on place sur une table ou sur le sol une couverture de laine et l'on y applique la toile, le sujet contre la couverture ; on en voit donc l'envers, sur lequel

on passe une éponge mouillée jusqu'à ce que la toile soit bien imprégnée d'eau, bien humidifiée, sans inondation cependant, pour ne pas détremper la couleur, et immédiatement on repasse au fer chaud.

« Cette opération doit se faire rapidement; elle est terminée dès qu'on aperçoit au revers une partie du dessin. On relève la toile qu'on suspend au mur ou que l'on replace sur le chevalet et on voit le sujet apparaître dans toute la pureté, flou et fondu... »

Un dernier mot, maintenant, relatif aux différentes applications des couleurs-tapisserie.

Ces couleurs peuvent s'appliquer sur velours et sur tous genres d'étoffes en fil, laine, soie ou coton. Il suffit que ces tissus soient apprêtés comme on le fait pour l'aquarelle.

Comme ces couleurs sont transparentes, ne les employer que sur des étoffes de nuances claires, et sur cuir également clair, elles servent agréablement encore de patines.

Quant aux couleurs mates employées sur papier Whatman, Canson ou Ingres, elles ont l'aspect d'une aquarelle ou d'un pastel, mais il ne faut les délayer, répétons-le, uniquement qu'avec de l'essence de pétrole.



Pl. 124. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

Nous croyons inutile d'insister davantage sur la peinture en imitation de tapisseries, qui offre une nouvelle manière décorative économique dont la pratique facile ressort plutôt du soin et de la patience avec lesquels on copiera un sujet artistique approprié.

Applications diverses de notre objet : écrans, paravents, fauteuils, poufs, chasubles, étoles, dessus de pianos, bandeaux de cheminées, de rideaux, panneaux, tentures, etc.

LA PEINTURE SUR VERRE, A FROID, SANS CUISSON

Nous allons traiter maintenant de la *Peinture sur verre*, c'est-à-dire du moyen de simuler le vitrail, sans tomber pour cela dans le mauvais goût.

Certes, les moyens généralement employés pour figurer et remplacer économiquement les admirables verrières, sont des moins artistiques. Rien de laid et de vulgaire comme ces applications de papiers diaphanes ayant la prétention de « jouer » le vitrail; n'insistons donc point sur la vitrophanie qui résume l'empressement commercial dans ses manifestations les plus déplaisantes de fraude artistique.

Le procédé de peinture sur verre dont nous allons parler, permet de rivaliser avec le vitrail véritable, sans cuisson toutefois. Pour cette raison de beauté seulement différente, sans connaissances spéciales et à bon marché, la pratique en question intéressera le lecteur qui possède

quelques notions de peinture courante et dont la répugnance pour le mauvais goût exprimé par les papiers de commerce, n'a d'égale que la nôtre.

D'ailleurs, nous parlerons, en dernier lieu, des dessins transparents spéciaux se reportant sur verre, en manière de décalcomanie; permettant même aux non-initiés à la peinture de s'exprimer artistiquement avec les produits que nous allons dire.

DU MATÉRIEL

Les couleurs à employer pour la présente pratique sont des vernis gras colorés (Lefranc). Nous connaissons déjà ces vernis vantés lors de la *Métalloplastie*, de la *Sculptoli-gnie*, etc. ; toutefois nous leur devons, ici, une mention spéciale.

Les vernis colorés sont : le bleu, le rouge, le jaune, le vert, l'orangé et le japon doré (marron).

Les trois premiers représentent les trois couleurs fondamentales.

Le vert, l'orangé et le japon sont des tons secondaires qui peuvent être employés purs mais qu'il est nécessaire de modifier dans certains cas.

Le bleu et le rouge donnent le violet.

Si, dans le mélange, le bleu est en plus grande quantité que le rouge, le violet est violet bleu, mauve, iris, etc.

Si, au contraire, c'est le rouge qui domine, le violet est violet rouge, lilas, etc. Ce mélange, fait dans diverses proportions, donne naissance à une grande variété de tons.

Le bleu et le jaune donnent du vert plus ou moins jaune si c'est le jaune qui domine dans le mélange, ou plus vert bleu si c'est le bleu qui domine. La gamme des verts peut ainsi varier à l'infini; de plus, avec un peu de vernis japon dans chaque ton de vert, on obtient un vert rompu. Le bleu ajouté au vert forme un vert plus foncé ou bleu paon.

Le bleu et l'orangé donnent un vert rompu très foncé; avec un peu de vernis japon, ce vert devient vert feuille morte.

Le rouge et le jaune forment l'écarlate.

Le rouge et le japon doré donnent le rouge brun des laques de Chine.

L'orangé et le vert expriment un vert rompu plus clair que le vert formé par le mélange du bleu et de l'orangé.

L'orangé et le japon donnent le ton doré des laques de Chine.

Le japon doré et le vert donnent le vert des meubles anglais « modern style ».

Pour faire les différents mélanges que nous indiquons ici, il faut toujours verser le vernis le plus foncé dans le plus clair, goutte à goutte, en remuant parfaitement et en essayant de temps en temps le mélange, de façon à suivre la formation du ton.

Ainsi on versera le bleu dans le rouge, le bleu dans le jaune, le japon dans le rouge, le japon dans le vert, etc. On peut diminuer l'intensité des tons, les éclaircir à la façon de l'eau dans l'aquarelle, en y ajoutant, en proportions variées, du vernis ambro-naphte ou du vernis Flatting.

Pour simplifier davantage, les vernis complémentaires sont les suivants : vernis gras olive, brun, écarlate et violet.

Nous venons de parler des couleurs, voici maintenant les pinceaux nécessaires. Ceux-ci pourraient être les mêmes que ceux employés pour la peinture à l'huile, pourtant nous préconisons les brosses en martre, rondes ou plates, des blaireaux ronds et en forme d'éventail, des pinceaux encore, dits pieds-de-biche.

Au surplus, le prix d'une boîte complète pour peinture sur verre en imitation de vitraux (sans cuisson) est de 18 francs.

Exécution

En cas de dessin original, on tracera d'abord, très soigneusement, celui-ci au trait, sur une feuille de papier à la dimension de la vitre à décorer, et on le coloriera même, légèrement, à l'aquarelle, en ayant soin encore de délimiter les tons à l'aide d'un trait d'encre de Chine, comme s'il s'agissait de simuler des morceaux de verre de couleurs différentes sertis par un contour de plomb, à la manière des vitraux véritables.



Pl. 125. — Motif pour miniature, etc.

Même préparation d'après un dessin, une lithographie copiés, du moins en ce qui concerne la démarcation des couleurs par des traits d'encre.

Ensuite, on choisit une feuille de verre, une vitre, autant que possible sans défauts, bien plane et sans boursouflures.

Cette vitre, préalablement nettoyée avec un tampon d'ouate mouillé d'alcool, sera posée sur le dessin, à plat sur une table, et les quatre coins du dessin adhéreront parfaitement sur la vitre, au moyen de pains à cacheter ou de colle, de manière à maintenir ce dessin sans plis, bien visible au milieu de la feuille de verre.

Repasser alors tous les traits du dessin avec de l'*encre maigre pour tracés sur verre*, soit à la plume, soit au pinceau.

De cette façon, on dessine sur verre, avec beaucoup de sûreté, tout le motif de la décoration. Quant aux ombres on les indique (avant de peindre) en hachures ou en pointillé dans le sens de la forme du dessin, à grands traits sans détails, avec de la *grisaille sanguine* s'il s'agit d'une figure, ou avec de la *grisaille bistre* s'il s'agit d'un paysage.

Au reste, ce silhouettage du trait et des ombres à l'encre maigre, à la grisaille, n'est point indispensable, quelques praticiens se contentent simplement de peindre en ayant soin de mettre

la couleur exactement dans les limites indiquées par le modèle visible, en transparence, sous la vitre.

Bref, lorsque le dessin est terminé selon la première manière (tracé à l'encre maigre, à la grisaille), on peint par à-plats, avec un pinceau doux chargé de vernis coloré, tous les motifs du sujet, en ayant soin de réserver les lumières, le blanc étant exprimé par l'absence de couleur. On peut passer plusieurs fois sur le même ton pour en augmenter l'intensité.

Pour obtenir des tons parfaitement unis, on applique le vernis en couches épaisses, puis on lisse doucement avec une brosse éventail en blaireau.

En résumé, on traite ce mode de vitrail comme une aquarelle, avec cette différence, toutefois, que les vernis employés sèchent rapidement et que l'on doit, pour plus de beauté, les indiquer dù premier coup, en attendant que la première couche de couleur sèche un peu avant d'en appliquer une seconde, une troisième, etc.

Affecter à chaque couleur un godet différent et faire ses mélanges sur une feuille de verre. N'oublions point que les vernis ambro-naphte ou Flatting servent à diluer les couleurs, c'est-à-dire à les éclaircir; on devra donc réserver un godet à ces produits qui seront, comme l'eau pour l'aquarelle, parfaitement purs.

Juger de l'effet d'un ton, avant de l'appliquer sur la vitre du travail, en regardant ce mélange d'essai à travers la vitre qui sert de palette, et, si l'on désire « blaireauter », ne point attendre que la couleur soit sèche.

En dehors de ces observations, il ne nous reste qu'à mettre en garde l'amateur contre les désagréments occasionnés par la poussière dont les grains gênent le travail, et nous conseillons d'exécuter avec de l'*encre grasse pour tracés sur verre* tous les traits et vides non recouverts par les vernis de couleur.

Quant à l'imitation des plombs et des fonds, si particuliers et si admirables dans le vitrail véritable, elle ne souffre aucune difficulté grâce aux subterfuges suivants.

IMITATION DU PLOMB

Plusieurs moyens :

1° Appliquer des bandes d'étain que l'on colle avec du fixatif à bronzer lorsque les teintes produites par les vernis colorés sont bien sèches. Ces bandes existent soit en papier, soit en étain véritable (métalloplastie).

2° Imiter les plombs avec de la poudre d'aluminium délayée dans du fixatif à bronzer, voire même avec de la gomme arabique, ou encore à l'aide d'un trait de ripolin gris.

Mais la troisième manière est de beaucoup la plus belle, puisqu'elle touche de plus près à la vérité. Elle consiste à appliquer de vrais plombs sans qu'il soit nécessaire de découper le verre.

Les plombs sont de deux sortes.

1° Plomb à double rainure, pour réunir deux vitres l'une à l'autre;

2° Plomb plat (deux largeurs).

Ce plomb s'applique à plat sur le verre au moyen de colle forte liquide ; il sert à donner l'illusion d'une réunion de petites vitres sur une même feuille de verre, ou à contourner les



Pl. 126. — MOTIF POUR PEINTURE SUR VERRE (*D'après de Waroquier.*)

détails du dessin, figures ou personnages, ainsi que cela se fait pour les vitraux d'église ou d'appartement.

Le plomb plat est de deux largeurs. Le plus large (plomb n° 1) s'emploie pour simuler les séparations importantes des parties du vitrail, tandis que le plomb le moins large (plomb n° 2) est réservé pour cerner les dessins.

L'application des plombs doit être faite lorsque le vitrail est peint et que le vernis est bien sec.

Il faut en outre :

1° Prendre, en calquant, la silhouette du motif à cerner par le plomb ;

2° Coller le calque sur du carton et le découper en suivant les contours de la silhouette ;

3° Fixer sur une planche à dessin, au moyen d'épingles, le carton découpé ;

4° Couper un plomb d'une longueur un peu plus longue que la dimension jugée nécessaire et l'étirer en ligne droite ;

5° Fixer le plomb sur la planchette par des épingles et appliquer le plomb contre la silhouette en le pressant fortement avec le bout des doigts, de façon qu'il suive la tranche du carton découpé en reproduisant entièrement le contour du dessin ;

6° Lorsque le motif est entouré entièrement, et que l'on est revenu au point de départ, couper le plomb, s'il est trop long ;

7° Le plomb, gardant ainsi la forme du dessin, le presser entre deux planchettes pour bien l'aplanir ;

8° Enduire le plomb de colle forte liquide et l'appliquer sur le verre à l'entour du dessin ; laisser sécher six heures.

Les joints des plombs peuvent être réunis par de l'aluminium liquide dont on dépose une ou plusieurs gouttes avec un pinceau rond en petit-gris monté sur plume.

Quelques personnes aiment rehausser ou dorer les plombs. Le procédé le plus simple est de passer sur les plombs une couche de *peinture métallique brillante* (or pâle, or vert, or citron, etc.).

LES FONDS, CABOCHONS, CULS-DE-BOUTEILLES

Nous allons parler maintenant de la manière d'imiter les fonds, cabochons, culs-de-bouteilles, etc., pratique complémentaire de l'illusion du vitrail.

Nous emprunterons à M. H. Vignet (*la Peinture sur verre sans cuisson*) les détails de ces procédés qu'il sait à merveille. « Pour obtenir un *ton lisse uni*, il faut tenir la vitre à plat, puiser assez grassement le vernis avec une brosse plate et courte et l'étaler aussi également que possible par *touches parallèles*. Puis, sans perdre un instant, dès que toute la surface est couverte, blaireauter légèrement avec la brosse en éventail. Il importe de s'arrêter à temps, afin de ne laisser aucune trace de brosse. Laisser la vitre à plat (à l'abri de la poussière), afin que le vernis prenne et s'étale uniformément.

« *Verre granulé*. Pour ce genre de vernis, on peut étaler le vernis Flatting ou le vernis ambronaphte, irrégulièrement, avec une brosse plate quelconque. Laissez le verre prendre pendant quelques instants ; lorsqu'il commencera à poisser, putoiser en frappant *verticalement* jusqu'à ce que la brosse tire sur le vernis. Le grain sera plus ou moins rond suivant le degré de siccativité.

« Le *verre mat* ou *dépoli* s'obtient de même, mais en mettant très peu de vernis et en putoisant à plusieurs reprises. »

Quant au *verre vermiculé, réticulé et craquelé*, il nécessite l'emploi d'un peigne spécial,



Pl. 127

MOTIF POUR CELLULOTYPIE,

ÉMAIL, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(D'après Eisen.)



Pl. 128. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

(*D'après Schutz.*)

métallique ou en cuir. Le maniement de cet outil est des plus faciles et donne des effets particulièrement appréciables.

Il s'agit, tout simplement, de promener, en l'appuyant un peu, ce peigne sur le vernis lorsqu'il est à moitié pris. On le promène soit en incrustant des zigzags du haut en bas, soit en croisant des lignes régulièrement ou non.

Un autre moyen consiste à dessiner avec un bout d'allumette sur le vernis à moitié pris, à des intervalles réguliers, soit des étoiles, soit des ronds ou tout autre motif décoratif répété.

Restent les verres pailletés qui s'obtiennent en saupoudrant le verre recouvert de vernis avec de l'aventurine (voir *Vernis Martin*). Lorsque le vernis est sec et la poudre par conséquent bien adhérente, on n'a plus qu'à recouvrir le tout d'une couche de vernis, soit blanc, soit teinté, selon l'effet désiré.

Il y aurait bien aussi les moyens d'imiter la gravure sur verre à l'acide et la taille du verre, mais nous renvoyons, pour cette pratique plus délicate, à la brochure spéciale susnommée, à laquelle nous emprunterons encore la manière d'exécuter des cabochons et des cives ou culs-de-bouteilles.

« *Cabochons ronds.* — Peignez d'abord d'un ton local à plat, puis, en le supposant éclairé d'en haut et de gauche à droite, posez en bas et un peu à droite un trait de fermeté en forme de croissant, sans atteindre tout à fait le bord inférieur.

« Il ne reste plus qu'à enlever un point lumineux dans l'angle éclairé.

« *Cabochons à facettes.* — Supposons une forme simple présentant quatre faces triangulaires égales ou opposées deux à deux. Peindre le premier triangle, d'une teinte légère et le reste d'un ton plus soutenu, peindre de même le triangle opposé (deuxième triangle) en accentuant la vigueur du ton vers le sommet du triangle, et enlever au contraire une lumière (avec la pointe d'un canif) au sommet du premier triangle.

« *Cives ou culs-de-bouteilles.* — Peignez-les à plat, d'un ton léger. Laissez sécher. Revenez avec un ton plus vigoureux partant du centre en dégradant peu à peu jusqu'aux bords. Sur la vigueur du centre enlevez une petite lumière en forme de virgule. »

On comprendra que cet enseignement ne peut être exclusif, mieux vaut chercher soi-même le résultat satisfaisant et, au besoin, la copie d'un cabochon, d'un cul-de-bouteille, donne la solution la plus rapide.

De même, les uns préféreront peindre avec les vernis gras colorés (fixes à la lumière, pouvant être même lavés), sans cerner leur décor en imitation de vitrail ; les autres se complairont

exclusivement à l'illusion du vitrail, à l'une et à l'autre pratique, les couleurs spéciales dont nous parlons conviendront parfaitement.

Le procédé que nous venons d'expliquer nécessite une opération de dessin ou tout au moins un soin de décalque peu à la portée de l'amateur non initié; nous allons nous adresser maintenant au lecteur qui ne sait ni dessiner, ni calquer. Voici la ressource ingénieuse et artistique de dessins transparents spéciaux, se reportant sur verre, en manière de décalcomanie.

DESSINS TRANSPARENTS SE REPORTANT SUR VERRE

Voici comment on procède pour cette dernière partie. Tout d'abord le dessin-report est un papier transparent sur lequel un dessin a été imprimé. Pour reporter ce dessin sur le verre, il faut, après avoir choisi une plaque de verre exempte de bulles, la nettoyer à fond à l'aide d'une peau de chamois.

Puis on découpe la feuille de dessin-report de façon à laisser autour du bord du dessin une petite marge de 1 centimètre environ.

On place la plaque de verre à plat et on passe à sa surface une éponge fine trempée dans l'eau. Ensuite on prend la feuille de dessin-report et on applique le côté dessiné sur la plaque de verre, on recouvre le tout d'une feuille de papier blanc. On passe sur la feuille de papier blanc une raclette, ou, ce qui vaut mieux, la main, en allant du centre de la feuille vers les bords, pour bien faire adhérer le dessin à la plaque de verre, mais en ayant la précaution de ne pas déranger la mise en place du dessin-report.

On recouvre le tout d'une feuille de carton ou d'une autre plaque de verre de dimensions au moins égales, sur laquelle on place un poids quelconque ou un livre lourd, de façon que le dessin-report soit maintenu bien adhérent au verre. Puis on laisse le tout ainsi, pendant un espace de temps variant de deux à trois heures.

Lorsque le dessin-report est très sec et que le dessin a bien adhéré au verre, on retire le poids qui maintenait la feuille de carton, la feuille de carton elle-même et la feuille de papier blanc, puis on humecte le dessin-report en passant à la surface restée libre une éponge mouillée.

Le dessin-report étant ainsi imbibé d'eau, on soulève doucement avec la pointe d'un canif l'un des angles du papier, en ayant soin de



Pl. 129. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

(*D'après Schutz.*)

regarder si le dessin est adhérent au verre et en enlevant avec précaution le papier qui se détache complètement, abandonnant le dessin fixé au verre.

Le papier étant entièrement enlevé, on passe l'éponge humide très légèrement sur le dessin, de façon que toute la gomme laissée par le papier sur le verre soit *entièrement dissoute*. Cette opération, qui n'est pas absolument nécessaire, doit être faite avec une grande délicatesse, sinon le dessin pourrait être arraché.

Si le dessin se soulève un peu, par endroits, il faut appuyer légèrement avec la main sur la boursouflure pour la faire disparaître.

On laisse sécher une heure.

Quant à la manière de peindre, elle est la même que si l'on peignait d'après un dessin original, mêmes matériaux également, et, pourvu que l'on apporte quelque goût à cette opération, dans une harmonie de teintes non discordantes, le bon résultat n'est point douteux et la supercherie même du procédé de décalque échappe à l'œil le plus avisé.

Les dessins-reports, créés par la maison Lefranc, existent dans les formats les plus divers, soit de décor moderne ou ancien, religieux ou non ; ils relèvent du meilleur goût, s'adaptant ainsi parfaitement aux moindres caprices de l'artiste ou de l'amateur, en vue d'objets de toutes dimensions : verrières, vitraux, fenêtres, bow-window, vérandas, paravents, portes vitrées de bibliothèques, buffets, crédences, etc.

Ajoutons que ces dessins-reports, dont les prix sont très modiques (1 franc, 1 fr. 75 et 3 francs), conviendront parfaitement encore à la décoration du bois (pyrogravure), ils nous guideront aussi en tous modes de peinture à l'huile, sur étoffes, au pochoir, etc.

Voici enfin, pour terminer l'agrément des vernis gras colorés, différentes autres applications dues à ces produits ; nous laisserons de nouveau la parole à M. H. Vignet.

IMITATION DES ÉMAUX DE LIMOGES, ETC.

« Veut-on transformer une photographie en un médaillon rappelant par bien des points les jolis émaux de Limoges ? Rien n'est plus aisé.

« La photographie (il s'agit, dans l'espèce, d'une figure ou d'un portrait) devra être rendue transparente et collée sur un verre bombé, préparée, en un mot, comme pour la photominiature ordinaire.

« Avant tout (surtout si la figure est un peu grande) passez sur les sinus de l'oreille, les narines, les commissures des lèvres, quelques touches de vernis rouge. Attendez quelques instants, puis peignez avec des couleurs à l'huile ordinaire, les linges avec du blanc pur, ainsi que les brillants des pierreries, s'il s'en trouve, et les chairs d'un blanc rosé. Laissez bien sécher. Les cheveux, la barbe, seront rehaussés d'un peu de vernis japon étendu de flatting. On couchera les fonds, ensuite, soit au vernis rouge pur, soit vert ou bleu, suivant votre goût.

« Pour terminer, appliquez une feuille d'or sur le tout. Je recommande l'emploi de l'or sur *feuillets mobiles* dispensant de tout l'attirail compliqué de la dorure à l'ancien procédé.

« Il suffit de poser le feuillet supportant l'or sur le vernis, et d'en frotter doucement toute la surface du bout des doigts. Le vernis fera l'office de mixtion et fixera la feuille d'or.

« Si l'on avait attendu par trop longtemps, et que l'or ne prenne pas partout, on n'aura



Pl. 130. — MOTIF POUR PEINTURE SUR VERRE, ETC. (D'après Génuys.)

qu'à passer un léger glacis de vernis ambro-naphte; au bout de quelques heures, on pourra dorer. »

AUTRE PROCÉDÉ POUR LA FABRICATION DES COFFRETS, BOITES A GANTS, ETC.

« Sur une feuille de verre double, sans défauts, ou préférablement de glace, de la grandeur et de la forme du coffret que l'on désire décorer, on pourra peindre soit un bouquet en médail-

lon, soit un chiffre entouré d'une guirlande, ou inscrit dans un cartouche ou tout autre motif d'ornementation. Si c'est d'ornements qu'il s'agit, on devra les dessiner scrupuleusement à l'*encre grasse*, épurer les faux traits et les bavures avant de commencer à les peindre.

« Pour les fleurs, au contraire, il faudra se passer de traits, les peindre aussi franchement que possible et d'un coloris moins soutenu que pour des vitraux. Lorsque votre peinture sera achevée et bien sèche, délayez dans deux godets la quantité nécessaire de bronze blanc et de bronze jaune vif, avec du vernis Flatting. Couvrez d'aluminium en poudre toutes les fleurs blanches, bleues et violettes, ainsi que certains verts froids, c'est-à-dire tirant sur le bleu. Ces réserves faites, couchez le reste en bronze jaune.

« Le bouquet ou ornement peut s'enlever en valeur sur le fond d'or ou en clair. Dans ce dernier cas, avant de bronzer, on peindra tout le champ d'un ton vigoureux de noir japon *dégradé* vers le centre si ce sont des fleurs qu'on a peintes, et en *rechampi* s'il s'agit d'un cartouche ou autre ornement

« Les objets décorés par ce procédé sont d'un effet nouveau et d'une inaltérabilité absolue. »

A ces derniers modes décoratifs dus encore aux vernis gras colorés, nous ajouterons l'agrément inédit des transparences à la lumière.

Il suffit, en effet, de peindre un dessin à l'aquarelle sur étoffe de soie, faille, satin, etc., pour que celui-ci apparaisse translucide à la manière d'émaux.

Voici donc un embellissement nouveau pour nos abat-jour, éventails, etc., et si l'on ne désire point une décoration translucide tout entière, on n'aura qu'à indiquer çà et là quelques touches de vernis qui, en cette place seule, sembleront comme autant de trous lumineux et colorés dans le tissu de l'abat-jour.

Nous avons ainsi terminé l'énumération des ressources des produits spéciaux que nous venons d'indiquer; n'empêche qu'au hasard de l'ingéniosité, le lecteur leur découvrira d'autres avantages que l'on ne saurait prévoir.



CHAPITRE XXXVIII

Les fleurs artificielles. — La lépidochromie.

Voici une pratique tombée en désuétude : la confection des fleurs artificielles ! La vogue de jadis à cet endroit, s'est évanouie avec le progrès des imitations professionnelles, et l'amateur comprit enfin la stérilité de ses attardements à une copie idéale qui se refusait à son inexpérience, trahie d'avance, d'ailleurs, par des matériaux infimes, communs et tellement approximatifs !

En résumé, si les écoles professionnelles n'ont point tort de faire des adeptes, voire des artistes, car il y a de fort belles fleurs artificielles, nous ne pensons pas que cet art spécial s'adresse à l'oisiveté distinguée de l'amateur, d'autant qu'une brève satisfaction, sans délicatesse au surplus, d'un goût médiocre sinon pire, ne saurait lui convenir.

Pourtant, cette déclaration faite, nous aborderons pour ceux qui ne partagent pas nos vues, la théorie des fleurs en papier, en étoffe, en cire, avec la rapidité exigée par un sujet complexe.

Les fleurs artificielles peuvent s'exécuter de deux manières : 1° en apprêtant par soi-même les étoffes, en découpant et en coloriant les pétales, etc. ; 2° en achetant les fournitures nécessaires, toutes prêtes à être montées. C'est à ce dernier genre que nous nous arrêterons, pour sa commodité préférable. Cependant nous empruntons à Mlle N. Meindre les renseignements suivants relatifs à la première manière, afin que le lecteur fasse personnellement son choix entre les deux moyens.

« *Apprêt des étoffes.* — Les fleurs se font en mousseline, nansouk, satin-coton, soie, satin, velours ou peluche.

« Ces diverses étoffes s'achètent dans des maisons spéciales, sans aucun apprêt. On leur donne la consistance nécessaire selon leur qualité et suivant la fleur que l'on désire copier. Ainsi l'apprêt sera plus ferme pour le chrysanthème et l'œillet que pour la rose qui demande des pétales très souples. La mousseline, le nansouk et le satin-coton s'apprêtent avec de l'empois que l'on achète tout fait dans les maisons qui fournissent les étoffes et les apprêts... »

Cette première manière est purement professionnelle, elle nécessite un long apprentissage et tout un matériel approprié ; nous ne nous y attarderons donc point, puisque la seconde manière, d'un résultat au surplus supérieur, simplifie toutes ces opérations longues et difficultueuses.

Donc, en ce dernier cas, tous les détails de la fleur, c'est-à-dire : pétales, boutons, cœurs, calices, pistils, feuilles, etc., s'achètent découpés et gaufrés, prêts enfin à être montés, soit en étoffe, soit en papier.

Il suffit ainsi de se procurer chacun des détails propres à la fleur désirée (il n'y a que l'embarras du choix) pour procéder aussitôt à une confection pratique et peu coûteuse.

Naturellement, lorsque l'on sera muni des ingrédients en question, on tâchera de copier le mieux possible la fleur véritable ; c'est là une préoccupation de goût plutôt qu'une difficulté technique, et si, à cet effet, la rose, l'œillet, etc. à reproduire artificiellement sont placés en vie sous nos yeux, il s'ensuivra un travail beaucoup plus intéressant et un résultat particulièrement harmonieux.

Voici, en dehors des menus détails afférents à la fleur, des épis de blé, des graminées, des grappes de raisin et tant d'autres difficultés vaincues à l'avance par des confections instantanées.

Chacun de ces éléments, dont la diversité de copie n'a d'égale que la variété de la nature, se vend à la grosse (cent quarante-quatre pièces). Au surplus, des boîtes complètes, préparées suivant les désirs de l'amateur et variant selon leur composition (depuis 5 francs jusqu'à 50), satisfont aux moindres exigences. Elles contiennent papier, feuilles, ceps, bobines de laiton, outils, etc., sans compter des modèles traçant la marche à suivre des premiers pas.

Nous croyons en avoir assez dit sur une pratique démodée et d'intérêt artistique inférieur, d'ailleurs, chaque fleur nécessitant un enseignement d'imitation particulier; nous renvoyons le lecteur désireux d'approfondir cette pratique, à des manuels spéciaux où il puisera toute satisfaction de détail.

Restent les fleurs en cire, ces dernières se réclament du modelage et, par conséquent, elles s'adressent à un talent que l'on ne saurait expliquer ici.

L'effet qu'elles offrent et leur but, au reste, diffèrent totalement de l'imitation précédente et il ne faudrait point confondre leur beauté spéciale avec la naïveté d'expression déplorable ou risible de ces fleurs, taillées grossièrement dans un... légume, navet, carotte ou autre, et fichées brutalement dans un rameau de houx après avoir été teintes!

Si l'imitation de toutes choses n'est qu'un pâle reflet de la vérité, il faut se garder pourtant de mêler une reproduction idéale avec une piteuse contrefaçon : l'une est de l'art, l'autre une duperie, et cette fois ce sont les fleurs en cire qui ont raison.

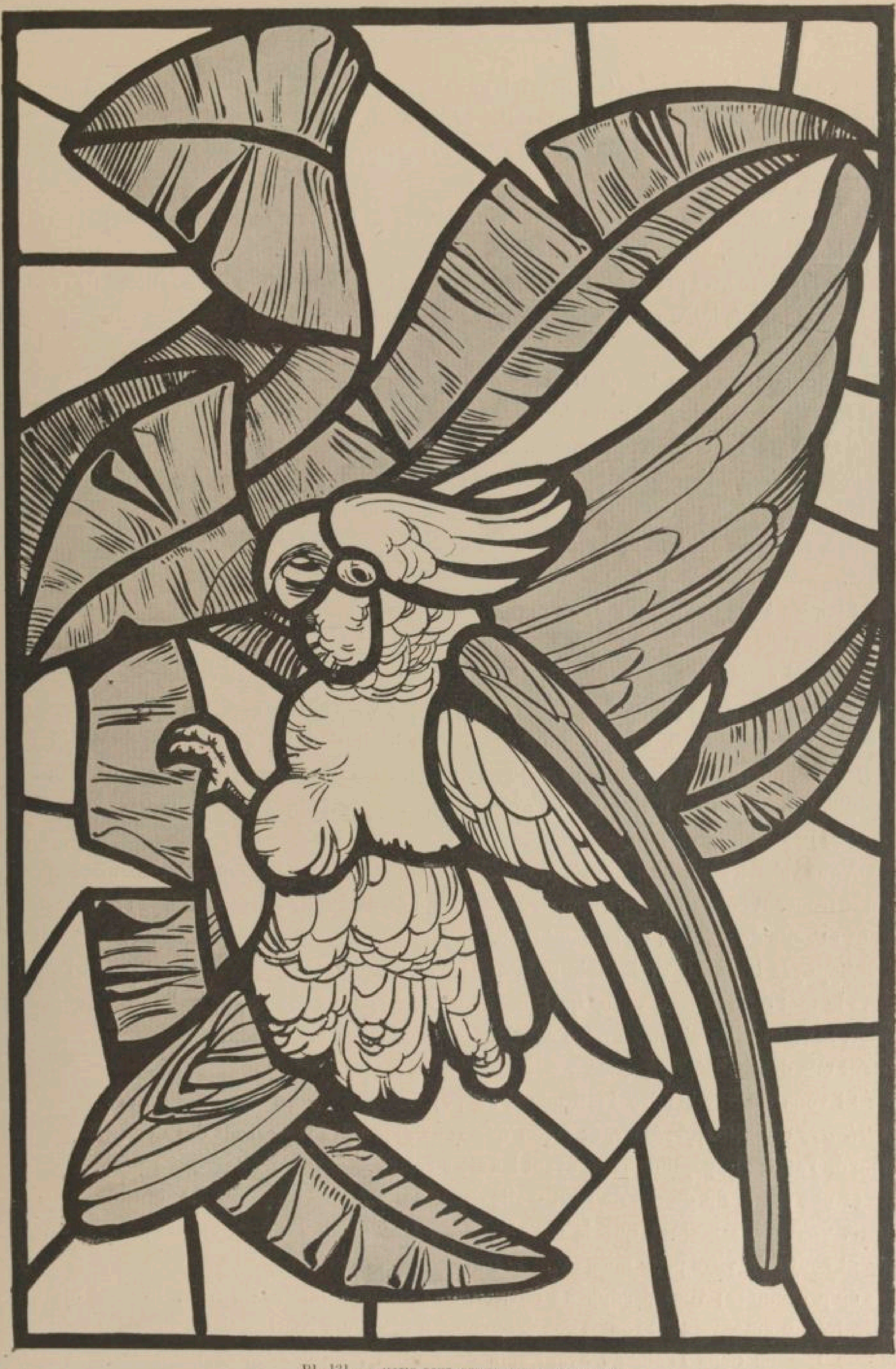
Nous allons parler maintenant de la *Lépidochromie* qui, elle, emprunte curieusement à l'imitation et à la vérité, en n'étant, toutefois, ni l'une ni l'autre; cela nous procure l'aubaine d'un enchaînement délectable.

LA LÉPIDOCHROMIE

Sous cette appellation plutôt barbare, se cache un procédé assez attractif, qui consiste à fixer les écailles de l'aile d'un papillon, sur papier, porcelaine, bois, verre, ivoire ou sur tout autre corps à surface plane et n'absorbant pas les liquides ; en un mot, la lépidochromie est l'art de décalquer et de fixer les couleurs d'un papillon véritable.

Voici une ressource artistique nouvelle, qui pourrait encore servir la science entomologique, en permettant des collections de papillons, plus à l'abri, ainsi, des insectes dévastateurs.

L'outillage usité par la lépidochromie est des plus primitifs, c'est-à-dire qu'il n'est point parti-



Pl. 131. — Motif pour peinture sur verre, etc.

(*D'après Policard.*)

culier et que les objets les plus familiers tels que ciseaux, grattoirs, pinces, crayons, couleurs, etc., qui nous entourent, sont les seuls ustensiles nécessaires.

Au reste, au fur et à mesure de l'explication du procédé, le lecteur se rendra compte, exactement, des strictes commodités.

Capturons tout d'abord un beau papillon, *diurne* de préférence, à cause de la plus grande perfection des ailes, mieux tendues, non plissées comme celles des *nocturnes*.

Saisir l'insecte avec précaution, pour ne point ôter la poussière colorée des ailes, ni les casser; après quoi, une épingle ayant été fixée dans son corselet, laisser la bestiole sécher pendant quelques... mois.

Ensuite, on tranchera les quatre ailes de l'insecte au ras du corps, avec des ciseaux, en ayant soin de mettre de côté cette dernière partie utilisable par la suite.

Mais suivons l'opération telle que M. H. Poulin, rénovateur de la lépidochromie, la conçoit :

« Pliez en deux un carré de papier écolier ou une feuille de papier à lettre ; sur l'une des parties intérieures, tracez, à l'aide du crayon, une ligne horizontale coupée au centre par une perpendiculaire, en forme de croix, qui vous servira de guide pour y placer les ailes dans un alignement parfait.

« Étendez à cet endroit une légère couche d'eau gommée, à l'aide d'un pinceau, assez large pour que les ailes puissent s'y appliquer, sans cependant atteindre le bord du papier afin d'éviter la bavure qui en résulterait sous l'action de la presse ; d'ailleurs, avant d'étendre la gomme, vous pouvez dessiner sur le papier le contour des ailes que vous allez y appliquer.

« Vous déposez alors, à l'aide des pinces, sans hésitation, les quatre ailes du papillon, les *inférieures* d'abord, les *supérieures* ensuite, telles qu'elles vous apparaissent, attachées au corps du papillon lorsqu'il est bien étalé, en ayant soin, et ceci est important, de réserver entre elles *une place pour le corps*.

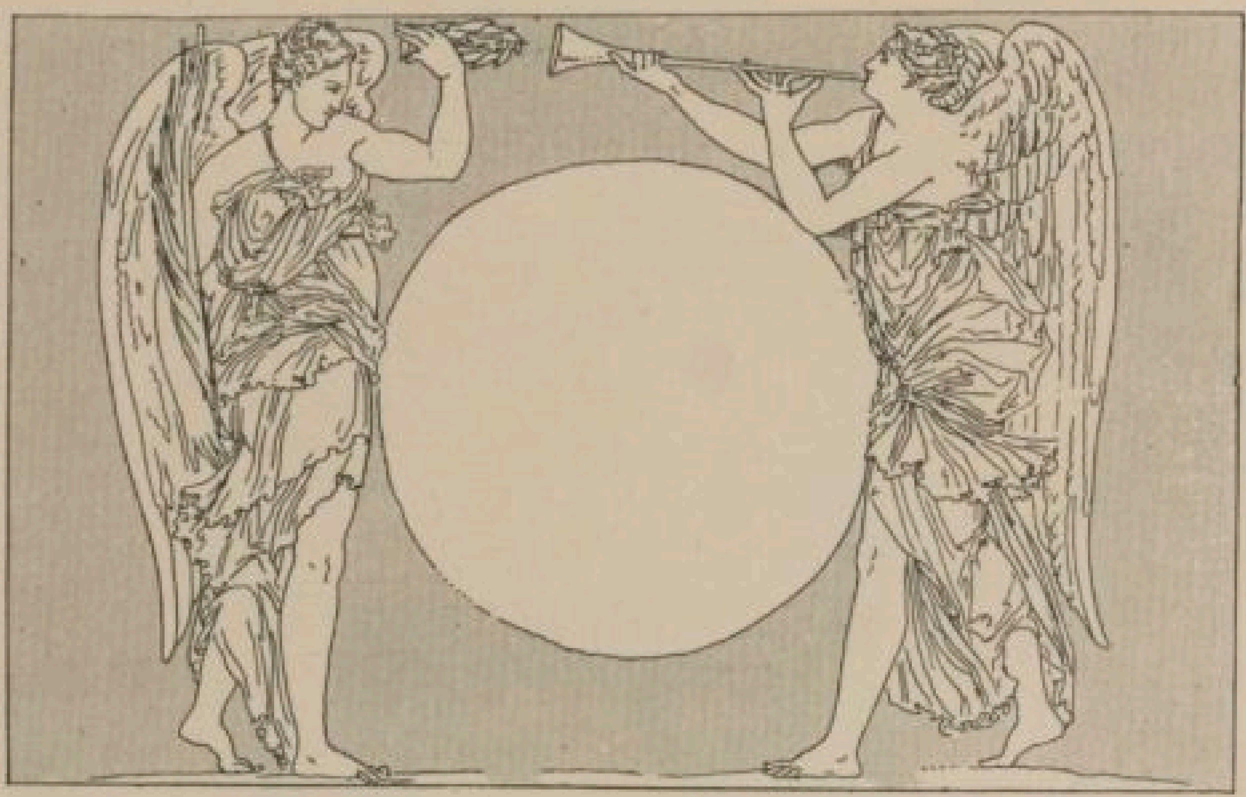
« Vous rabattez le côté opposé, préalablement enduit d'eau gommée, de manière que les ailes se trouvent emprisonnées entre deux papiers, afin d'obtenir en même temps l'impression du dessus et celle du dessous de la membrane.

« Appuyez la paume de la main pour que les deux feuillets se placent bien l'un sur l'autre et placez le tout sous presse, entre quelques doubles de papier joseph, au milieu de tampons de papier. Si vous voulez n'obtenir que l'une des faces de la membrane, vous n'étendez l'eau gommée que sur une des feuilles de papier...

« Si vous désirez rendre l'attitude d'un papillon posé, vous vous servez des *deux ailes supérieures* et d'une *inférieure*, de façon que vous exprimiez le dessous des deux ailes et une partie de l'autre ; le papillon posé ayant les ailes relevées, vous ne voyez que le dessous de deux ailes et une partie du dessus de l'autre aile supérieure. Après cinq ou six heures de mise sous presse, vous vous assurez que la colle est bien sèche, vous retirez votre épreuve, et, vous plaçant contre la vitre pour mieux voir la transparence, vous tracez au crayon le contour des ailes emprisonnées ; vous découpez à environ un demi-centimètre du trait, laissant ainsi une petite marge autour du crayon. Vous humectez à plusieurs reprises cette marge à l'aide d'un pinceau trempé dans l'eau, en ayant soin de ne pas mouiller les écailles ; et lorsque vous

supposez que les deux surfaces de la marge sont assez humides pour se décoller, vous insérez la pointe d'une aiguille ou la lame d'un canif entre les deux feuilles de papier que vous écarterez lentement l'une de l'autre.

« Du centre tombe la membrane incolore, maintenant, et dont la poussière colorée est restée attachée au papier. Parfois elle est adhérente à l'un des côtés, vous l'enlevez alors adroitement à l'aide du grattoir, de manière qu'il n'en reste aucune parcelle sur les écailles, puis vous découpez avec soin la marge qui les entourait. Une autre méthode plus expéditive que j'emploie pour les sujets qui n'ont pas les ailes trop dentées, consiste à découper l'aile exactement sur le tracé au crayon, sans laisser de marge, et à insérer la pointe de l'aiguille entre les deux papiers; de cette façon on n'a pas besoin de mouiller la marge, et l'opération est moins longue à faire[1]... »



Pl. 132. — MOTIF POUR ÉMAIL, ETC.

(D'après J. Goujon.)

Le lecteur, pour plus amples renseignements, recourra aux lumières de M. H. Poulin, notamment pour obtenir l'impression de la véritable *face* des écailles, car l'explication précédente ne nous renseigne, en réalité, que sur le décalque du *dessous* des écailles.

Effectivement, pour rétablir la position naturelle de ce dessous, il faut procéder à une seconde opération, dite contre-épreuve ou renversement, et cela concerne l'impression au vernis.

De même, le spécialiste nous indiquera le report particulièrement délicat des écailles bleues.

Quant à l'impression sur porcelaine, elle ne diffère de celle sur papier qu'en ce que le mode de pression change, puisqu'on ne peut vraisemblablement pas mettre sous presse une assiette par exemple.

Voici comment on procède alors : on place sur l'assiette l'épreuve étendue de vernis cette fois (précédemment l'enduit dont on s'était servi pour recouvrir les ailes du papillon était de la gomme), et l'on appuie doucement d'abord, puis fortement et à plusieurs reprises, en frottant avec l'ongle pour terminer, jusqu'à faire adhérer parfaitement le vernis à l'émail de l'assiette.

Au bout de quelques heures, aussitôt le vernis bien sec, plonger l'assiette dans l'eau et décoller le papier gommé comme il a été dit plus haut.

Dans le cas où l'on imprimerait plusieurs papillons, si l'un d'eux n'était pas bien venu, l'effacer au grattoir et nettoyer la place avec un chiffon imbibé d'esprit-de-vin.

1. *La Lépidochromie*, par H. Poulin, H. Laurens, éditeur.

Reste le procédé dit à la colle, plus facile encore que les précédents, à la gomme, au vernis; nous laisserons, à ce propos, une dernière fois la parole à M. Poulin.

Après avoir conseillé la confection d'une colle d'amidon saupoudrée d'une pincée de farine ni trop consistante, ni trop liquide, débarrassée de toute impureté, le spécialiste s'exprime ainsi :

« Détachez les ailes et portez-les sur un papier quelconque sur lequel vous tracez une croix au crayon. Placez les *supérieures* d'abord, les *inférieures* ensuite, face au papier, de façon à avoir devant les yeux le dessous des ailes du papillon; tracez au crayon le contour exact des ailes en réservant toujours une place pour le corps; servez-vous d'un crayon à pointe longue et fine pour ne pas déranger les ailes de place. Avec des ciseaux fins découpez intérieurement ce contour, ce qui vous donnera deux parties de papier, l'une pleine, l'autre évidée.

« A l'endroit voulu pour y fixer les couleurs du papillon, placez sur le bristol la partie évidée, puis avec un petit pinceau étendez une couche de colle d'amidon sur le bristol ; de cette manière il ne se formera pas ou peu de bavure, puisque la couche de colle aura recouvert seulement la place qui doit recevoir les ailes.

« Placez avec les pinces les *supérieures* d'abord, les *inférieures* ensuite, le *dessus* des ailes adhérant au papier buvard qui absorbera la colle formant bavure. Evitez de remuer la main, car les ailes glisseraient sur la colle et prendraient une mauvaise position. Recommencez avec d'autres feuilles de buvard la même opération, jusqu'à ce que vous n'aperceviez plus de traces de bavure, et mettez sous presse.

« Au bout de dix à douze heures de mise sous presse, enlevez la membrane qui porte les écailles du dessous de l'aile et vous avez obtenu l'impression de votre papillon. »

Cette dernière manière, la plus pratique en somme, termine l'agrément d'un curieux procédé dont l'application sur toutes matières opaques offrira des effets aussi imprévus que naturels.

Pour ne point faillir à la règle des commodités prodiguées à l'amateur, il existe des boîtes garnies pour lépidochromie, au prix de 13 fr. 50 à 90 francs, selon l'importance de la garniture.

CHAPITRE XXXIX

La monotypie. — L'hologlyphie. — Le mégagraphe. — Méthode simplifiée de gravure à l'eau-forte. — Le tranche-papier américain. — Nouvelles recettes.

La beauté du procédé en question est à ajouter à celle des moyens de reproduction que nous avons indiqués déjà ; même la *Monotypie*, comme son nom l'indique, possède une qualité avantageuse au point de vue rare : celle de ne donner qu'un unique exemplaire.

Le résultat en outre, offert par ce procédé, est des plus artistiques, il ressemble à la gravure à la lithographie, avec toutefois une délicatesse propre, une saveur inédite qui est une révélation d'expression, d'autant plus attractive qu'elle est à la portée de tous.

La monotypie est, au surplus, à double entente, c'est-à-dire que si, du premier coup, une main inexpérimentée ou sans presque d'expérience peut obtenir une épreuve, la beauté de celle-ci équivaudra à la somme de talent dépensée, et l'on saisit que lorsqu'un artiste ou un amateur distingué emploie la monotypie, le résultat obtenu est d'autant meilleur.

Décrivons maintenant le procédé en question.

La monotypie consiste à donner une épreuve unique d'après une peinture à l'huile monochrome ou en couleur, exécutée sur tout corps non absorbant : zinc, cuivre, celluloïd, verre, etc.

MATÉRIEL ET EXÉCUTION

Ceci dit, nous expliquerons en détail la pratique en question qui est, en somme, des plus faciles.

Procurons-nous donc une plaque de zinc (pour notre démonstration nous nous arrêterons à ce subjectile), bien plane et strictement d'équerre.

Nous ferons ensuite fixer cette plaque, par un menuisier, sur une planchette en bois résistant, bien au milieu, avec une marge plus large en bas qu'en haut.

Pour bien comprendre la nécessité de la parfaite installation de ce dispositif, il faut savoir que la plaque de zinc, bien en place sur la planchette, simule l'emplacement harmonieux du sujet et de sa marge après l'impression.

Mais poursuivons. Aussitôt en possession de la plaque assujettie sur son support, comme nous l'avons dit, on se disposera à peindre.

Pour cela, procéder selon le mode ordinaire, mais sans se servir de liquide pour délayer les couleurs. On peint, naturellement sur la plaque de zinc seulement, et du premier coup, sans dessin préalable ; en un mot il faut dessiner au bout de la brosse.

C'est là la principale difficulté à laquelle on obviera en choisissant un sujet adapté à son talent. C'est-à-dire que les débutants exécuteront des paysages sommaires, des marines, des clairs de lune, tous motifs enfin sans grande précision, qui permettent une fantaisie souvent fertile en hasards miraculeux.

Un autre écueil du procédé réside en l'impossibilité de juger, durant le travail, des valeurs de modelés entre eux ; certes souvent on s'en rendra compte par l'épaisseur de la couleur qui, suivant ses nuances de relief, donne des noirs ou des tons intenses plus ou moins nuancés ; mais, d'une manière courante, étant donnée la difficulté de comparer entre elles les valeurs délicates, le tâtonnement, l'habitude seuls peuvent renseigner efficacement à la longue.

Peindre donc par touches mesurées, arrêter nettement celles-ci et prendre garde au glissement de la pâte sur le subjectile lisse, sentir la quantité de pâte à mettre pour obtenir des valeurs justes au tirage, en n'oubliant point, comme base générale, que plus ou moins d'épaisseur de noir donne un noir plus ou moins profond.

Quant au mode de peinture, nous répéterons qu'il est entièrement libre, en dehors de la précédente attention et que l'on peut s'exprimer soit en monochromie : noir, bistre, sanguine, bitume, etc., soit en couleur.

Peindre largement, plutôt en pochade, avec un parti pris d'effet catégorique ; chercher, en un mot, les vives oppositions.

Après cette opération, on procédera à des retouches, ou mieux à un travail complémentaire qui consiste à ajouter, çà et là, des lumières, des enlevés, au moyen d'un petit morceau de bois pointu, allumette, porte-plume, etc. On retravaille ainsi sa plaque, en faisant valoir certains traits ou en les atténuant ; bref, on termine de son mieux l'effet cherché en vue d'une bonne épreuve.

Passons maintenant au tirage de l'épreuve unique.

On pourrait se servir, à cet effet, de n'importe quelle presse lithographique ou cellulotypique, mais cette acquisition n'est point indispensable et nous allons indiquer le moyen économique de remplacer parfaitement cet attirail coûteux.

Le matériel monotypique, on l'avouera, était déjà des plus simples au début, voici qu'il s'achève comme il avait commencé et cela n'est pas l'une des moindres vertus du procédé en question.

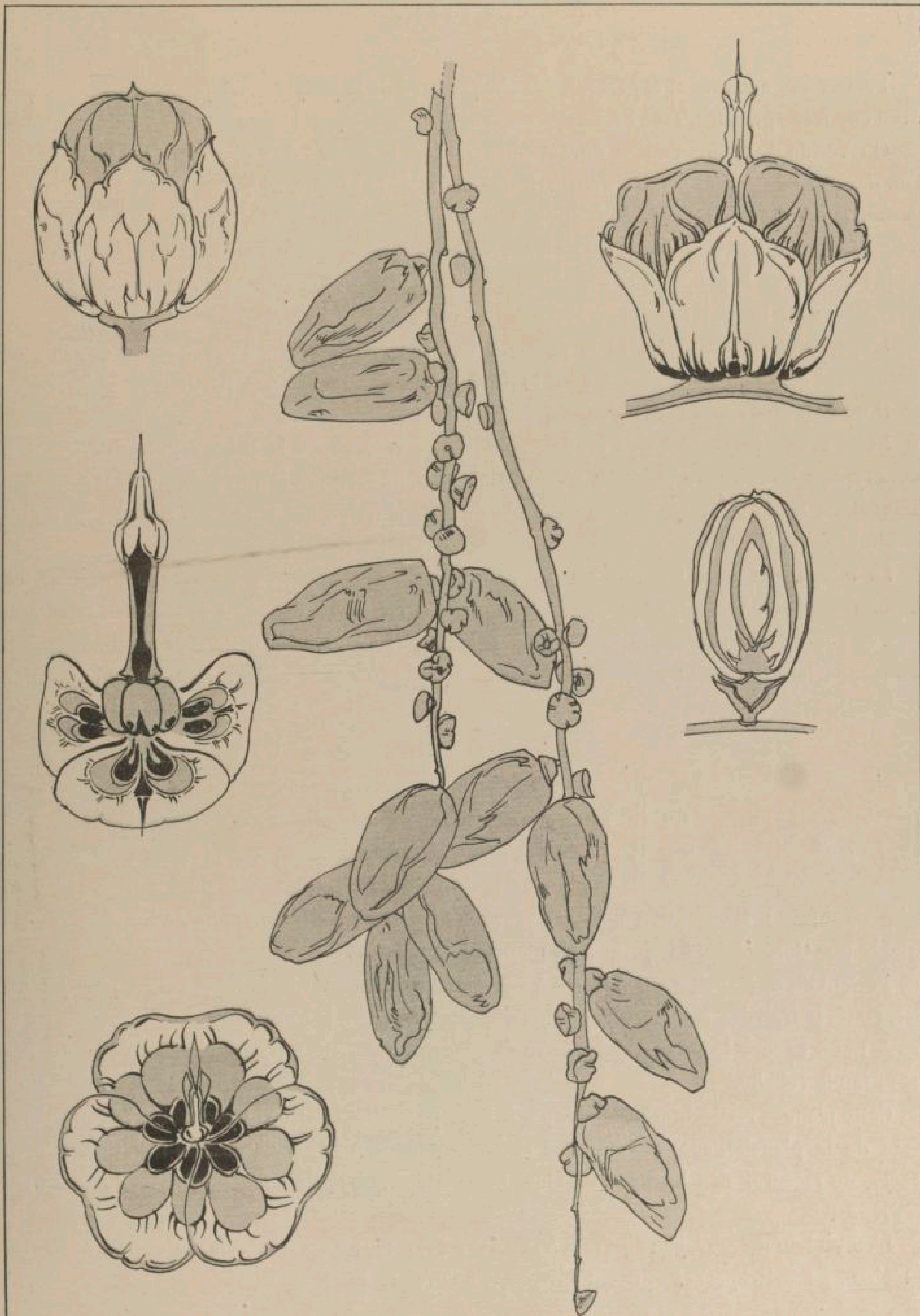
Donc, point de presse spéciale ni même de presse proprement dite, et terminons notre description.

On imprime le monotype sur tous papiers, chine, Ingres, buvard, etc. ; les papiers feutrés, épais, pourtant, seraient à préconiser.

Procurons-nous donc une de ces feuilles de papier que nous appliquerons, à sec, sur la plaque de zinc, de manière que cette dernière se trouve bien au milieu, avec une marge égale sur le côté et plus large en bas qu'en haut.

Ceci fait, fixons les quatre côtés du papier à ses extrémités avec des punaises enfoncées dans la planchette qui supporte la plaque de zinc.

Après quoi, il ne reste plus qu'à frotter avec un corps dur : dos de cuiller, manche d'os ou d'ivoire, pipe en thuya ou merisier, sur le papier, à l'endroit de la plaque.



Pl. 133. — STYLISATION D'UN FRUIT (DATTE), CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(D'après Mlle Léa Rives.)

Frotter soigneusement et partout, sur chaque bord de la plaque aussi, pour bien les marquer avec une force graduée, sans excès.

On vérifie de temps à autre, durant cette friction, la qualité de cette dernière, en soulevant l'un des coins du papier jusqu'à découvrir une partie de la plaque. Si à cette partie la couleur est parfaitement ôtée, c'est que la friction à cet endroit est suffisante. Renouveler ce contrôle fréquemment; après quoi, lorsque l'on a acquis la certitude que tout a été frotté, enlever le papier en le séparant de la plaque. Soulever à cet effet, le papier par un coin et le rendre libre progressivement, sans brusquerie.

L'opération est terminée, et la peinture qui se trouvait tout à l'heure sur la plaque est maintenant complètement reportée sur le papier, sans auréole d'huile, particularité bizarre.

Il ne doit plus rester sur la plaque qu'un brouillard.

Nous avons présenté à des praticiens de la gravure et de la lithographie des épreuves monotypiques, et aucun d'entre eux n'a pu définir en toute certitude le procédé employé; mais tous, néanmoins, rendirent cette justice au mode de reproduction qui leur était soumis, qu'il était admirable.

La monotypie, dont l'emploi est peu connu des artistes, n'est pas nouvelle pourtant, et, depuis nombre d'années, quelques praticiens, non des moindres, exposent des œuvres exprimées avec ce procédé dont ils apprécient non seulement l'évidente fidélité de reproduction, mais la beauté spéciale qui vient charmer différemment les yeux sans altérer toutefois, ni modifier, l'originalité du créateur.

L'HOLOGLYPHIE. LE MÉGAGRAPHE

Nous signalerons, pour mémoire, l'*Hologlyphie*, sorte de procédé de gravure, sans eau-forte, sur plaques dites hologlyphiques (qu'il ne faudrait point confondre avec les plaques cellulotypiques). D'exécution facile, ce procédé permet d'obtenir la reproduction d'un dessin avec la presse ordinaire à imprimer les planches de cuivre.

Partant de ce principe que tout est à voir personnellement, que tout est à dire, pourquoi ne point citer le fruit des meilleures intentions, quitte à ne point le souligner.

A noter encore le *mégagraphe*, sorte de planche permettant d'agrandir des dessins à une très grande échelle.

Cette planche verticale est articulée par le haut, permettant toutes les inclinaisons. Sur chaque bord de la planche, sont établies des règles graduées, à l'aide desquelles il est permis de tracer, de mesurer des lignes verticales, horizontales, obliques, etc., ainsi que l'écartement des lignes.

L'emploi du mégagraphe équivaut à la mise au carreau; il est à retenir plutôt pour les tracés linéaires, géométriques et convient davantage à l'architecte.

La gravure à l'eau-forte simplifiée

Bien qu'il nous déplaise de revenir en arrière, les nécessités de la mise à jour nous y contraignent. C'est ainsi que nous apporterons une addition avantageuse à la pratique difficultueuse de la gravure à l'eau-forte et à l'art du pochoir.

La nouvelle méthode de gravure mettant l'eau-forte à la portée des amateurs, supprime toutes les difficultés énumérées au chapitre XIV, nous la devons à l'ingéniosité de M. H. Boutet.

Donc, plus de manipulations désagréables, de complications sans nombre qui rendaient la « cuisine » de l'eau-forte peu propre à éveiller, chez les amateurs et surtout chez les femmes, le désir de se livrer à un art si plein de charme quant aux résultats, mais si peu pratique dans ses moyens d'exécution.

Aujourd'hui, par la simplification des moyens à employer, par la suppression même de tout un outillage encombrant et de toute opération désagréable, une planche d'eau-forte pourra s'exécuter sur la table d'un salon, à la manière d'une simple aquarelle !

Voici donc l'eau-forte descendue de ses cimes inaccessibles, pour tendre plus efficacement à notre but d'expression aisée.

Dans le procédé en question, le dessin, après avoir été exécuté sur une feuille de papier ou dessiné directement même, sans avoir été décalqué, peut se reporter immédiatement sur la planche de cuivre, et pour l'opération suivante du vernissage, il suffit de verser sur cette planche du *vernis éclair* et ausitôt le cuivre est prêt à être gravé.

Ensuite, répétons rapidement le mode de gravure : avec une pointe ou tout simplement une aiguille emmanchée dans un porte-crochet dont on se sert pour la dentelle, on repasse les traits indiqués par le dessin qui, sur le vernis, apparaît très lisiblement.

Il ne reste plus enfin qu'à faire « mordre ».

On sait les difficultés de cette dernière pratique dans l'eau-forte non simplifiée, l'encombrement du matériel, le désagrément des émanations de l'acide, tout l'aria enfin de la classique opération, voici que tout cela est radicalement supprimé par le *mordant éclair* !

L'opération est d'une simplicité enfantine, puisqu'il s'agit seulement de tremper un pinceau dans le liquide en question et de promener plus ou moins longtemps, suivant que l'on veut mordre plus ou moins les différentes parties de la gravure.

Un peu d'eau répandue sur la planche suffit à la laver, et les mains ne risquent, au cours de ces manipulations simplifiées, aucune maculature. *Quantum mutatus ab illo !*

Quant à l'action finale du dévernissage, elle consiste à promener sur la planche un tampon d'ouate mouillé légèrement d'alcool, et la couche de vernis disparaît aussitôt.

Essuyer enfin avec un chiffon doux et la planche est prête à fournir le nombre d'épreuves qu'on lui demandera.

Voici maintenant le prix des produits spéciaux pour supprimer l'eau-forte : vernis éclair, 2 francs ; mordant éclair, 2 francs ; vernis à recouvrir, 2 francs, le flacon.

Gageons que le lecteur saisira cette occasion de goûter aux joies d'un procédé admirable auquel le voici maintenant convié sans réserve, et si nous ajoutons à cette séduction pratique,

celle de la rapidité avantageuses, puisque toutes les opérations de gravure réunies demandent moins de temps qu'il n'en faut pour faire une seule morsure avec les moyens employés autrefois, la mesure d'agrément et la préférence sont combles.

Parlons maintenant d'un outil particulièrement ingénieux concernant l'art du pochoir, l'art du cuir (cuir incisé) et même la peinture à la bruine.

Il s'agit du *tranche-papier américain*. Cet outil se manie comme un crayon, il réalise une grande économie de main-d'œuvre dans le découpage des silhouettes, en même temps qu'il est d'une parfaite commodité dans cette opération. La lame du tranche-papier découpe dans tous les sens, en rond, en ovale, en spirale, etc., elle pivote automatiquement et la pointe de cette lame se maintient toujours dans l'axe du trait à découper.

De la sorte, les silhouettages les plus compliqués et les plus fins s'exécutent aussi facilement et aussi promptement que s'il s'agissait de repasser les contours de ces dessins avec un crayon.

Afin d'obtenir une découpure bien nette, placer le dessin à découper sur une feuille de verre.

Une poignée de nouvelles recettes, maintenant, pour terminer ce chapitre :

Colle pour la porcelaine. — On mêle ensemble en parties égales de l'eau pure et de l'eau-de-vie ordinaire. On y délaye 60 grammes d'amidon et 100 grammes de craie finement pulvérisée.

Quand la pâte est bien délayée, ajouter 30 grammes de colle forte, faire chauffer jusqu'à l'ébullition et, à ce moment, ajouter 30 grammes de térébenthine de Venise.

Préservation des dessins. — Recouvrir le dessin d'une couche de collodion à 2 p. 100 de stéarine. On étend le dessin sur une plaque de verre ou sur une planchette et l'on fait l'application du collodion de la même manière que pour la préparation des plaques destinées à la photographie.

Après dix à vingt minutes, le dessin est sec et tout à fait blanc, d'aspect mat.

La protection est telle qu'on peut laver à grande eau sans le détériorer.

Au surplus, le fixatif Vibert, nous l'avons dit, remplit le même but.

Nettoyage des cadres dorés. — Les frotter avec une brosse douce trempée dans ce mélange :

Blancs d'œufs	90 grammes.
Eau de Javel	32 —

Pour remettre les cadres complètement à neuf, on donne une couche de ce vernis dont se servent les doreurs sur bois et que l'on peut se procurer chez tous les marchands de couleurs.

Encre à marquer le linge. — L'acide nitrique dissout parfaitement l'argent. Lorsque le métal a disparu, l'on chauffe assez fortement la liqueur afin de chasser l'acide qui pourrait rester. Le vase ne contient plus alors que du nitrate d'argent, qui donne avec l'eau distillée une dissolution très limpide. Si l'on écrit avec ce liquide, on obtient des lettres d'abord invisibles, mais qui, exposées

à la lumière solaire, noircissent promptement et sont ineffaçables, même par la plus forte lessive.

Encre pour graver sur le verre. — On sature l'acide fluorhydrique ordinaire par de l'ammoniaque ; lorsqu'on a obtenu une solution neutre, on ajoute un volume égal d'acide fluorhydrique et on épaissit le mélange en y ajoutant un peu de sulfate de baryte en poudre fine. Bien qu'il soit préférable de se servir d'une plume en gutta-percha ou en ébonite, on peut cependant faire usage d'une plume métallique; l'encre mord presque instantanément. Lorsque l'action est assez prononcée, il suffit de laver à grande eau.

Soudure pour le verre. — Faire fondre 95 parties d'étain, et au métal en fusion on ajoute 5 parties de cuivre en agitant le mélange avec une baguette en bois, on coule l'alliage et on le fait fondre à nouveau. Cet alliage adhère, paraît-il, au verre, avec une telle force qu'on peut l'employer en guise de soudure pour réunir bout à bout des tubes de verre. On durcit à volonté l'alliage en l'additionnant de 1/2 à 1 p. 100 de zinc ou de plomb.

Irisation sur cuivre et sur nickel. — Plonger le métal quelques moments dans un bain bouillant renfermant, pour 1 litre d'eau, 60 grammes d'hyposulfite de soude et 20 grammes d'acétate de plomb.

Photographie sur le marbre. — On applique sur une plaque de marbre non poli la solution suivante :

Benzine	500 grammes.	Asphalte	50 grammes.
Essence de térébenthine	500 —	Cire pure	5 —

Quand la couche déposée est sèche, on expose sous un négatif au soleil pendant vingt minutes. On développe avec l'essence de térébenthine ou la benzine et on lave à grande eau. On couvre ensuite les parties du marbre qui doivent rester blanches avec une solution alcoolique de gomme laque et on immerge dans une teinture soluble dans l'eau; enfin, après un temps suffisant pour que la matière colorante ait pénétré dans les pores du marbre, on polit la pierre.

Encre indélébile pour écrire sur le zinc. — Ecrire en trempant une plume ordinaire dans du beurre d'antimoine liquide. L'écriture se recouvre au bout de quelque temps d'une efflorescence blanche qui disparaît au lavage, et l'on a alors des caractères noirs et inaltérables.

Pour nettoyer la soie noire. — Brosser la soie noire avec un morceau de drap. Puis la mouiller, bien à plat, avec du café chaud soigneusement filtré. La soie est ainsi nettoyée à l'endroit, on la repasse ensuite à l'envers en la recouvrant d'un papier.

Le café enlève toute trace de graisse et donne une apparence neuve à la soie.

Pour préserver l'acier de la rouille. — Faire dissoudre 20 grammes de camphre dans 125 grammes de saindoux, enlever l'écume qui se forme à la surface du mélange, puis mêler un peu de mine de plomb en poudre au résidu, jusqu'à obtenir la couleur du fer.

Après quoi, l'acier ayant été bien nettoyé, on l'enduit de cette pommade que l'on enlève après deux heures d'application, et le métal est ainsi préservé de la rouille durant des mois.

Encollage du papier. — Il y a quelquefois nécessité d'encoller une estampe, soit entièrement, soit en partie, par exemple lorsqu'elle est couverte d'écorchures sur lesquelles on doit faire des raccords à l'encre de Chine. Les estampes qui ont été soumises à l'eau bouillante ont toujours perdu plus ou moins leur encollage.

Pour encoller le papier, on le trempe dans un liquide très connu : c'est de l'eau contenant en dissolution un peu de colle de peau, d'alun et de savon blanc. La colle ne doit pas être en excès, autrement le papier contracterait trop de raideur et un brillant désagréable.

L'eau doit être saturée d'alun, c'est-à-dire contenir tout ce qu'elle a pu en dissoudre à chaud, 6 ou 8 grammes de colle de peau par litre suffisent.

On peut, quand l'estampe est sèche, la retremper au besoin une deuxième, puis une troisième fois. La chaleur favorise beaucoup l'opération.

Quand on veut encoller une écorchure seule, on applique le liquide chaud au moyen d'un pinceau doux. Renouveler au besoin plusieurs fois jusqu'à ce que le papier paraisse n'en plus absorber qu'avec peine. Si l'estampe « grimaçait » à cet endroit, et si le fer chaud ne pouvait la redresser, il faudrait remouiller toute la surface, à l'éponge, et mettre en presse le recto tourné vers un marbre bien uni.

On peut avec ce même liquide (ou plutôt avec l'alun tout seul) fixer les dessins à la mine de plomb et aux crayons tendres : il suffit de passer sur la surface, *rapidement* et *légèrement*, un blaireau très doux trempé dans la composition; il faut prendre garde d'étaler le crayon et éviter de passer plusieurs fois le pinceau sur le même point.

Mettre enfin sous presse la partie collée appuyée sur le marbre.

Portraits à la silhouette. — On sait que l'agrément en question consiste à dessiner sur un mur ou sur une feuille de papier blanc la projection en silhouette d'une tête (profil), éclairée par une lumière : lampe ou bougie. C'est en somme une ombre qu'il suffit de fixer dans sa découpure, par un crayonnage, sur un plan vertical fixe.

Le portrait à la silhouette, jeu plutôt, s'égare ici parmi des recettes, alors qu'il devrait s'ajouter aux curiosités qui terminent le chapitre XXXIII : ainsi s'emmêlent, bien malgré nous, les matières d'intérêt secondaire.



Pl. 134. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

Impr. J. Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins, Paris.

Le Gérant : MAX DELAGRAVE.

CHAPITRE XL

Les vitraux en fleurs naturelles. — Autres décorations naturelles. — L'art du velours modelé. — Pyro-décor-velours.

Nous allons, dans ces derniers chapitres, traiter de différentes pratiques, celles-là artistiques plutôt par l'attrait qu'on leur prête, et seulement méritoires lorsqu'elles seront réussies et adaptées à souhait.

Dans toute fin, il y a une succession obligatoire de menus procédés que l'on ne saurait aisément qualifier, mais auxquels l'ingéniosité s'arrête, comme à autant de stations d'intérêt...

D'ailleurs, poursuivant notre but éclectique et encyclopédique, peu importe au lecteur notre opinion personnelle, et nous avons à cœur de ne rien passer sous silence.

LES VITRAUX EN FLEURS NATURELLES

Nous connaissons la séduction de la peinture sur verre : il nous reste à parler du vitrail en fleurs naturelles, qui permet une décoration sans aucune difficulté, puisque le dessin et la couleur nous sont offerts sous la forme d'un bouquet, plus ou moins beau selon notre goût.

Voici comment on procède dans le genre en question. Tout d'abord il faut faire une sélection parmi les plantes et les herbes cueillies, rejeter celles qui apparaîtront trop épaisses, celles encore dont le dessin ferait double emploi ou serait d'un aspect lourd, préférer les tiges élancées, chercher des contrastes enfin.

Après quoi, on fera sécher séparément chacune de ces plantes dans un herbier ou entre des feuilles de papier buvard, sous presse, c'est-à-dire sous des livres ou des poids.

Au bout de quelques jours, lorsque les plantes seront sèches, on les mettra à l'air et l'on réfléchira à la composition qu'elles réclament en vue d'un vitrail.

Ayez la précaution, préalablement, de prendre les mesures de ce dernier sur une feuille de papier découpé à sa dimension ; après quoi, procédez à la composition du motif.

C'est un bouquet, somme toute, une guirlande de fleurs, une gerbe, qu'il s'agit d'assembler sur le papier, et lorsque l'esquisse, c'est-à-dire la présentation des ornements naturels, satisfera, il ne restera plus qu'à coller ce décor contre une vitre avec de la gomme arabique forte.

La feuille de papier, bien entendu, ne servira pour ainsi dire que de brouillon, elle favorisera les tâtonnements jusqu'au résultat rêvé, et la composition sera rejetée, aussitôt terminée.

Donc, coller les plantes, une à une, contre la vitre, l'une sur l'autre selon l'esprit de la

composition choisie, et, quand tout sera parfaitement sec, on ajoutera, avec une touche de peinture à l'huile, soit un papillon ou quelque autre insecte ailé pour animer la scène.

Se souvenir, à ce propos, de la lépidochromie, et même un véritable papillon desséché pourrait être ici employé.

Finalement, après complète dessiccation, apposer contre la vitre et son ornementation, une autre vitre qui assurera ainsi la conservation du décor et permettra, en plus, de raviver, de-ci de-là, avec quelques accents au pinceau, les couleurs forcément un peu pâles de nos fleurs desséchées.

Pour cette dernière opération, employer des laques très diluées de siccatif, que l'on passera, une fois la deuxième vitre fixée, contre la surface extérieure de celle-ci, sur la fleur correspondante.

On pourra aussi, si on le désire, teinter légèrement les graminées et les fleurs, avant de les coller, en les trempant dans un verre d'eau où seront dissoutes des poudres d'aniline.

Voici le vitrail champêtre terminé, et si maintenant vous habitez au bord de la mer, en même temps que la nature change, vous pouvez varier votre caprice grâce à la flore différente.

Cette fois ce ne sont plus des feuillages verdoyants ni des papillons qui solliciteront votre ingéniosité, mais des algues, des coquillages.

Cependant, nous ferons remarquer que, naturellement, les poissons, les coquillages et les ondes de la mer seront peints, ainsi que quelques autres accessoires décoratifs ajoutés après coup, pour animer davantage ce vitrail.

Néanmoins, il apparaît que la facilité de ces « riens » ajoutés au pinceau, les uns sur la vitre à laquelle adhèrent les éléments naturels, c'est-à-dire les algues, les autres sur la vitre superposée, est à la portée de tous, à l'aide de décalques si l'on ne peut procéder à main levée.

Des lignes bleues horizontales, simulant la mer, seront peintes sur la vitre qui recouvre notre composition ; elles accroîtront même l'illusion, aidées par la transparence et l'épaisseur du verre.

Un dernier point : cette peinture s'exécute avec des couleurs à l'huile, et, pour donner du luisant aux algues, on les enduit légèrement de gomme arabique.

AUTRE DÉCORATION NATURELLE

Nous venons de voir les vitraux en fleurs naturelles et, certes, l'ornementation de ce genre ne s'arrête point là.

Après le vitrail aux transparences suggestives, il nous reste bon nombre de jolies créations à indiquer, dont on appréciera l'agrément divers, au fur et à mesure de l'ingéniosité d'application.

Pour les cadres, les coffrets et tant d'autres caprices d'originalité, la nature encore guidera parfaitement. Commençons par l'inspiration puisée au bord de la mer : voici les coquillages et les plantes marines qui nous sollicitent en vue d'un encadrement, par exemple.

Nous ferons construire tout d'abord, par un menuisier, le cadre nécessaire, en bois blanc terminé en biseau sur ses bords, afin que les motifs décrivent une courbe harmonieuse lorsque nous les y aurons placés. Ensuite, choisissons un sujet varié, composé avec soin préalablement sur une feuille de papier, pour trancher définitivement toute hésitation, sans détériorer notre cadre.

Celui-ci, bien que proportionné, s'entend, au tableau ou à la glace qu'il devra entourer, mesurera 20 centimètres de largeur. Nous prendrons cette dimension pour exemple.

Nous voici donc en possession du cadre en bois, bien raboté ; sur sa surface polie versons une couche épaisse de gomme arabique délayée à l'eau, promenons un pinceau trempé dans cette colle, également, le long de chacun des montants, afin d'obtenir une couche presque régulière; après quoi, nous saupoudrerons de sable.

C'est du sable fin, comme la mer seule en possède sur ses plages, que nous emploierons; il



Pl. 135. — MOTIF POUR IMITATION DE TAPISSERIES, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

(*D'après J.-B. Huët.*)

suffit de prendre ce sable dans ses mains et de le laisser ensuite filer entre ses doigts, autant que possible en quantité égale, pour que le cadre reçoive cette poussière minérale de manière uniforme.

Aussitôt le sable séché sur chacune des parois du cadre, nous procéderons à la décoration en relief sur certains côtés de celui-ci.

Nous prendrons pour exemple une encoignure joliment ornée avec des goémons, un crabe et des coquillages.

Naturellement on pourra décorer entièrement le cadre, mais nous conseillerons de préférence une ornementation partielle, soit sur l'un des montants ou sur la barre transversale du haut ou du bas : l'effet ainsi sera moins lourd et l'aspect riant de la couche de sable ne sera point perdu et fera valoir le motif principal.

Donc, vous disposerez une branche de goémons bien sèche en spirituels détours et arabesques dans la forme naturelle cependant, votre crabe desséché, également, viendra se coller contre votre algue, et, pour ponctuer l'ensemble, deux coquillages aux silhouettes variées feront merveille.

Maintenant que ce dernier motif décoratif adhère solidement au cadre, nous allons l'immatérialiser au moyen de poudres métalliques. Ces poudres très vulgaires et d'un prix très modique, que nous connaissons d'ailleurs, réservent des surprises fort agréables à qui sait les accommoder discrètement.

Donnons ainsi une couche de bronze vert au crabe à l'aide d'un pinceau trempé dans du siccatif, si toutefois nous n'avons pas l'aubaine de trouver ces couleurs en flacons tout préparés ; alternons ensuite l'or et l'argent pour nos coquillages et notre algue, en couches légères çà et là en touches bariolées, afin de réaliser d'heureux chatoiements.

Mieux vaut garder l'or éclatant pour recouvrir uniformément notre fond de gravier qui fera, de la sorte, valoir parfaitement le dessin principal.

Un autre charmant moyen consiste à peindre le cadre tout entier en blanc ou en toute autre couleur claire et de semer ensuite du sable sur ce cadre et sur certaines parties enduites de colle : on obtient ainsi une fantaisie nouvelle, surtout si l'on procède en saupoudrant du sable aux grains plus ou moins gros, graduellement.

Somme toute, on trouvera encore, au hasard de la fantaisie, des transformations que l'on ne saurait prévoir, mais qui dérivent sûrement des principes de conception que nous venons d'exposer.

Si vous vous trouvez à la campagne, avec la nature différente, d'autres sujets vous seront inspirés.

Mais, cette fois, il faudra se méfier de la métamorphose de certaines feuilles qui, lorsqu'elles seront desséchées, perdront tout leur attrait ; nous n'avons plus affaire maintenant aux goémons tristes, mais comme en caoutchouc, si résistants, si propices au présent objet.

C'est aux pins que nous nous adresserons entre autres feuillages immuables, à ces admirables rameaux ornés de fruits si curieux dont la grâce et la solidité résistent à l'été comme à l'hiver.

A certaines épines encore, dont l'enchevêtrement sera des plus favorables. A vous de chercher, au surplus, la décoration rustique rêvée.

Pour l'instant, nous prendrons pour exemple une branche de pin et un colimaçon qui se prêteront parfaitement au décor d'un cadre ainsi qu'à l'ornementation d'un couvercle de boîte ou de coffret. Pour mieux assujettir cette branche de pin, employer des petits clous recourbés comme ceux qu'emploient les ouvriers électriciens pour faire adhérer leurs fils aux cloisons.

Ces clous seront habilement dissimulés sous le feuillage.

Quant au colimaçon, on collera sa coquille avec de la colle forte et l'on simulera ensuite sa tête et sa queue avec un peu de mastic, car, au séchage, le mollusque en question aura perdu ces avantages.

Pour peindre avec les couleurs métalliques cette nouvelle composition, se reporter aux conseils précédents, et cette fois, puisque nous n'avons point de sable fin à notre disposition, employer du gravier, à moins que nous ne préférions peindre quelques légères fleurettes ou



Pl. 136. — MOTIF POUR IMITATION DE TAPISSERIES, PEINTURE SUR PORCELAINE, AQUARELLE, ETC.

donner un ton noir sur ce cadre, et, sans quitter les fleurs, l'inspiration naît d'elles-mêmes, voici qu'une autre idée nous vient.

Que penseriez-vous, par exemple, de fixer en quelques touches légères, sur des poteries vulgaires, ces brindilles écloses à vos pieds?

Dans le commerce courant de la poterie, on vend toutes sortes de petits vases en terre cuite destinés justement à la fantaisie des débutants, vous vous procurerez quelques-uns de ces bibelots dont la forme si variée suggérera autant d'originalités d'application.

Aussitôt en possession de l'objet à décorer, on n'aura qu'à dessiner au crayon, d'un trait léger, mettons : un géranium ou bien des marguerites, parce que ces fleurs sont d'une facile expression; mais les volubilis, les capucines, le lierre, etc., seraient préférables pour le but décoratif que nous poursuivons.

Effectivement, dans notre composition, les plantes grimpantes, par leur caprice prétexte à tant de fantaisies, nous serviront à merveille; si le vase possède une anse, notre dessin la contournera, s'enchevêtrera en courbes harmonieuses; tout autour la plante s'étendra, grimpera, nos coudées artistiques seront ainsi plus franches.

Aussitôt le dessin terminé, avec de la peinture à l'huile nous rendrons la couleur selon les teintes naturelles; après quoi, vernir avec un vernis à tableaux quelconque, et, de la sorte, nous préserverons notre œuvre et lui donnerons l'aspect de la céramique.

Dans la deuxième hypothèse, la plus séduisante, puisque celle-ci ne concerne que l'application naturelle de votre grâce, on a procédé, cela se conçoit, d'une tout autre manière, la nature naïvement prêtera son charme au moindre soin.

Si le lecteur ne sait ni dessiner ni peindre, il se procurera un vase de terre cuite dans la forme préférée; mais celui-ci, en raison de son accommodement spécial, affectera une dimension de certaine importance, 25 centimètres, par exemple; cette proportion, naturellement, serait autre pour une jardinière, à cause de sa base plus confortable à l'ornementation que nous nous proposons d'appliquer.

Car il ne faut pas oublier que, pour l'équilibre, le support doit conserver une certaine stabilité.

Nous voici donc en possession d'un vase de terre vulgaire, de forme commerciale, d'un prix très modique, notre mérite consiste seul à démasquer cette forme conventionnelle, à lui donner un esprit particulier, « modern style », si l'on veut.

Commençons par défigurer notre modèle, enlevons-lui son aspect de terre cuite à l'aide de couleur à l'huile mélangée à du siccatif.

Sur une palette quelconque, sur une assiette ou une plaque de verre, nous avons mêlé du blanc d'argent à une infime quantité de vert émeraude, le tout très liquéfié par du siccatif, enduisons-en notre vase.

Pour ce faire, à l'aide d'un gros pinceau nous balayerons notre couleur à tort et à travers, ici, là, le vert dominera sur le blanc; en un mot on cherchera des imprévus de teintes sur le vase, et, lorsque cet enduit sera bien sec, avec une brosse douce ou un chiffon de flanelle vous frotterez légèrement, de manière à faire briller et fondre les tonalités entre elles, pour obtenir encore des hasards dont vous choisirez et bornerez vous-même la réussite.

Notre vase ainsi maquillé nous allons maintenant le dénaturer, le transformer.

Pour cela nous aurons recours à des végétaux solides, à des inaltérables brins de sapin, à des épines, à du lierre encore, à cause de sa faculté de résistance.

Nous nous arrêterons à cette dernière plante pour notre exemple.

« Drapons » notre vase maintenant, c'est-à-dire habillons-le artistiquement avec ce lierre, cachons l'anse, transfigurons-la, trompons la forme entière et assujettissons la plante au vase, à l'aide de fils de soie habilement dissimulés.

Voilà qui est fait, notre soin d'art a porté généralement sur la composition de l'ensemble, il importe maintenant d'immatérialiser, en harmonie avec le vase, cette addition de plante verte décorative.

Rien n'est plus aisé, à l'aide de poudres métalliques délayées dans la gomme arabique pour faciliter l'adhérence, on peindra cette verdure en alternant l'or et l'argent, conserver par exemple l'or pour la tige et teinter d'or le feuillage, jusqu'à complète impersonnalité du lierre, c'est-à-dire que celui-ci semblera, après l'application métallique, sculpté en riche matière.

Et puis, afin de rappeler cet or et cet argent sur le vase lui-même, après l'avoir enduit, en



Pl. 137. — MOTIF POUR VELOURS MODELÉ, ETC.

(*D'après Mlle Jeanne Chateau.*)

certaines places, de gomme arabique, le saupoudrer légèrement de l'une ou l'autre de ces poudres.

L'effet ainsi obtenu sera des plus riches et des plus artistiques ; on aura aussi, par soi-même, réalisé une œuvre originale qui en engendrera d'autres, grâce à la forme renouvelée de ces poteries suggestives si aisément variables encore, grâce à l'infinité des plantes ambiantes.

Et l'attrait de ces plantes nous suggère même d'autres agréments décoratifs, complémentaires de ceux du vitrail ; pourquoi ne point utiliser, par exemple, la transparence naturelle des fleurs séchées, à la garniture d'un abat-jour, d'un écran ? Il suffirait de rehausser avec de la couleur à l'aquarelle ou d'alinine, çà et là, l'éclat terni des corolles desséchées...

L'ART DU VELOURS MODELÉ

Quant à l'art de modeler le velours, il est proche de celui du cuir repoussé et tient aussi à la peinture sur étoffes et à la couture. Pourtant, malgré cette lointaine parenté avec les pratiques susdites, le velours modelé est une originalité qui n'échappe point au domaine du peintre, voici pourquoi nous nous y arrêtons.

L'art de modeler le velours, au surplus, est des plus faciles et l'effet qu'il donne, très séduisant. Grâce à la couleur, nous avons pu rendre la nature, il importait encore d'en fixer les reliefs, avec un tissu s'entend, c'est ce que nous allons dire maintenant.

Abandonnons cette fois la vulgaire feuille de papier, en faveur d'un beau morceau de velours de soie blanc, de la grandeur d'un buvard par exemple.

Collons avec de la colle d'amidon, au verso de ce velours, de la mousseline raide, taillée à la même dimension, pour obtenir de la consistance.

Puis, lorsque le sujet aura été soigneusement dessiné sur une feuille de papier, nous frotterons celle-ci entièrement au verso, avec un crayon bleu ou sanguine, puis en repassant légèrement avec une pointe quelconque notre feuille de papier appliquée à l'endroit, sur le velours, nous obtiendrons le décalque de notre sujet.

Choisissons une fleur, une orchidée entre autres, dont les formes capricieuses et la couleur se prêtent si favorablement au modelé et à l'harmonie des tons.

Voici donc le décalque terminé, notre fleur apparaît en silhouette sur le velours, il faut la peindre maintenant.

Pour peindre, les couleurs d'aniline, celles dont on se sert notamment pour l'imitation de tapisseries, sont tout indiquées, car leur couleur est d'une fraîcheur inimitable.

Observer cependant, soigneusement, dans le maniement de ces couleurs spéciales, les conseils suivants :

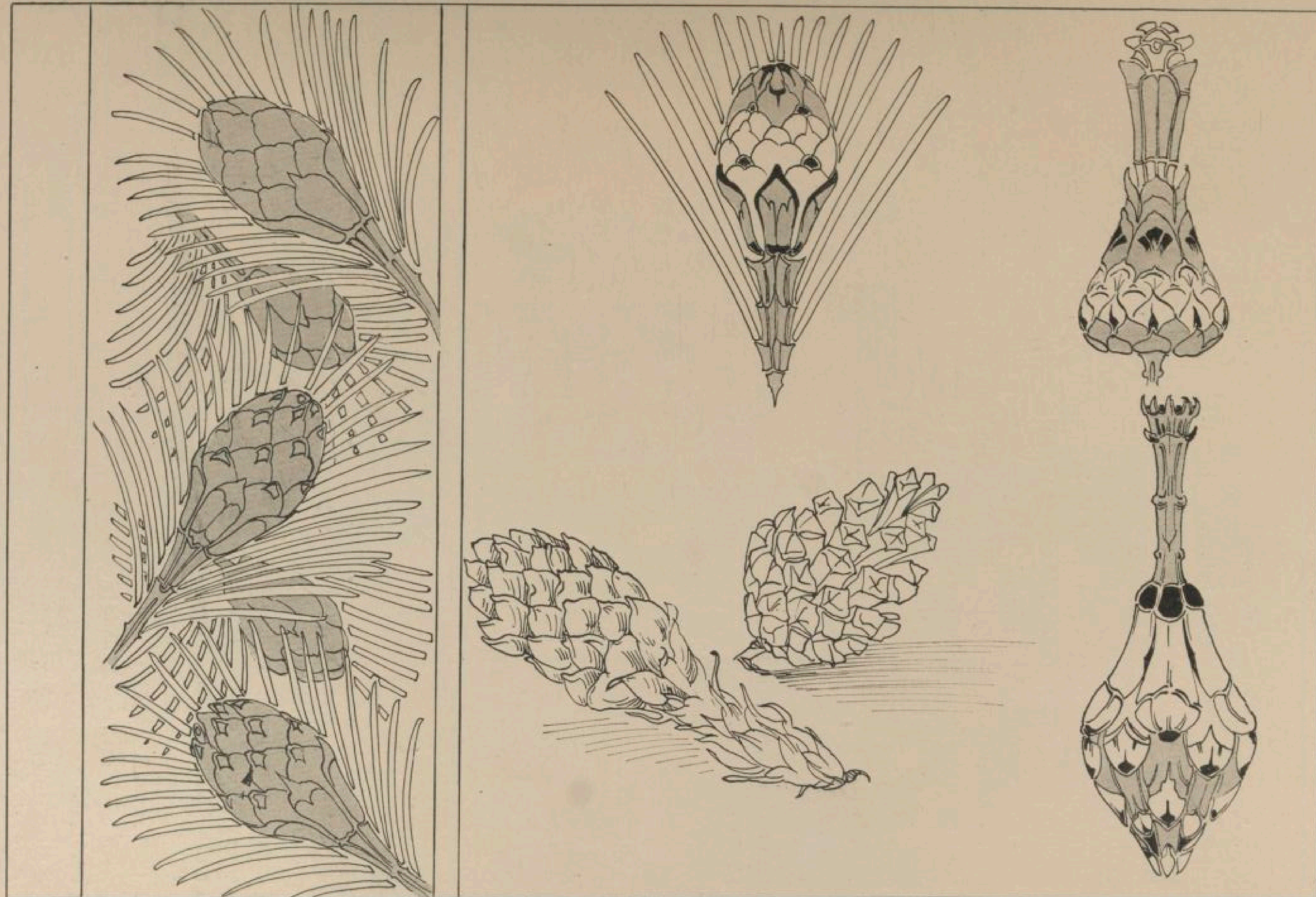
Tout d'abord, répétons-le, les anilines existent en toutes les gammes, elles ne se mélangent pas entre elles et l'on en dégradera la teinte simplement, avec une addition de plus ou moins d'eau. Peindre ensuite comme s'il s'agissait d'une aquarelle ordinaire, en commençant par les teintes les plus claires jusqu'à obtenir les tons chauds et colorés.

Pour votre orchidée, employer un rose très étendu d'eau, pour les ombres, garder des teintes bleutées, très légères également; le feuillage s'indiquera par des teintes verdâtres, obtenues par des couches superposées de jaune calme et de bleu plus corsé dans les ombres, en réservant les « blancs » offerts par le fond.

Se servir, pour peindre, de pinceaux plutôt durs que l'on essuiera toujours aussitôt chargés de couleurs, car il ne faut pas oublier que ces couleurs « fournissent » à l'excès et qu'étant donné que le velours boit, elles déborderaient les contours du dessin. Il est bon de se souvenir, à cet égard, des couleurs mates spéciales qui n'offrent point cet inconvénient.

Voici l'aquarelle terminée, découpons soigneusement maintenant l'orchidée en suivant scrupuleusement le dessin avec des ciseaux, dans ses masses et dans ses jours.

Après quoi, appliquons cette silhouette sur un satin vieil or, par exemple, doublé également d'un tissu raide quelconque pour qu'il soit plus rigide.



Pl. 138. — STYLISATION VÉGÉTALE, CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(D'après Mlle J. Jeandeau.)

Il y a deux moyens de modeler notre fleur, tout d'abord nous glisserons, sous chacune des parties indiquées en relief dans la nature, des petits tampons d'ouate avant naturellement que ce motif en velours n'ait été cousu contre le satin; après quoi, nos « plans » d'ouate ayant été modelés aussi habilement que possible, nous coudrons des fils très invisibles tout autour de la silhouette d'orchidée pour la faire adhérer contre le tissu du fond.

Afin d'animer notre sujet et d'en compléter la composition, nous pourrons encore faire planer un papillon peint, découpé et modelé comme la fleur.

Puis nous donnerons, en terminant, le dernier coup d'ébauchoir, chercherons des reflets, indiquerons des nervures d'une manière aussi inattendue que charmante.

C'est avec une lame métallique quelconque, la lame d'un couteau et une simple aiguille à tricoter que ce résultat sera atteint. Chauffer légèrement cette lame et çà et là l'appliquer en contrariant les poils du velours comme repassés à contresens, vous obtiendrez des miroitements, le velours sera ainsi frappé, gaufré, modelé en un mot, et vous achèverez encore cette illusion frappante, à l'aide de l'aiguille à tricoter également chauffée.

Avec cette aiguille, on tracera des nervures, toutes les finesses, en somme, que la lame de couteau ne vous permettrait pas.

L'effet ainsi réalisé sera des plus heureux et l'on aura vite entrevu l'application de cet art nouveau, dans les innombrables fanfreluches.

PYRO-DÉCOR-VELOURS

On peut modeler cette fois, non seulement le velours de soie, mais encore le velours tramé, à l'aide de quatre petits fers spéciaux, de formes différentes, qui s'adaptent facilement à n'importe quel crayon incandescent : c'est là l'objet du *Pyro-décor-velours*.

Nous renseignerons le lecteur sur la commodité particulière de ce travail, ainsi que sur la simplicité du matériel qu'il commande; quant au résultat du modelé, il gagne en beauté autant qu'en facilité sur le mode précédent, seulement analogue.

Voici donc le matériel nécessaire :

1° Un *appareil de pyrogravure*;

2° Quatre *petits fers* s'adaptant au crayon de platine et permettant de tracer des traits fins ou des modelés plus ou moins longs;

3° Un *châssis spécial* muni d'un carton mobile.

Quant aux couleurs à employer, elles sont les mêmes que celles pour imitation de tapisseries, art du cuir, etc., mais, ici, on peint *à l'envers* de l'étoffe.

Voici pour la suite comment on procède : Au moyen de punaises, on tend le velours par les lisières sur le châssis; les lisières seules doivent porter sur le bois, la surface du velours reposant sur le carton resté dans le châssis.

Décalquer le dessin sur l'*envers du velours*, la feuille de papier qui doit produire le dessin étant elle-même posée à l'envers.

Pour peindre, opération qui se pratique *toujours à l'envers du velours*, on retire le carton,

car le velours se moirerait s'il portait sur une surface dure au moment du mouillage. Les couleurs doivent être préparées dans des godets, et si ce sont des tons obtenus par des mélanges, il faut les préparer en assez grande quantité, pour terminer le travail sans avoir à refaire une opération qui risquerait de ne point être identique à la première. Puis on appliquera les couleurs avec les brosses dures suffisamment chargées, mais sans exagération. On peindra en posant surtout des tons plats; les modelés étant, pour la couleur, presque toujours inutiles. Essayer les tons sur un petit échantillon du velours employé, pour se rendre compte de son degré de capillarité. Parfois, un ton vif posé sur l'envers du velours transparaît mal à l'endroit, alors que le même ton, employé avec une addition d'eau et de mordant, donne un résultat excellent. Le mordant fixe la couleur diluée et l'empêche de s'étendre.

Pour un fond uni, on se servira du vaporisateur; au moyen de caches en papier, protéger le décor et les parties que l'on veut réserver.

Pour pyrograver, quand la couleur est parfaitement sèche, on enlève les punaises; puis, après avoir replacé le carton dans le châssis, on étend à nouveau le velours, mais en le tournant à l'endroit et en le tendant, pour que le crayon rencontre partout une surface bien unie. On sertit les tons de traits plus ou moins accentués, ce qui, avec une chaleur moyenne, donne un dessin argenté qui devient doré si la chaleur est assez forte pour roussir légèrement la soie.

Puis, en se servant des fers plats, on écrase l'étoffe aux endroits où des brillants sont nécessaires. Il faut avoir soin, avant de pyrograver, de reconnaître le sens du tissu. Le poil doit être couché vers le bas et écrasé en ramenant presque toujours le crayon sur soi. Pour se rendre compte de l'effet obtenu, on doit, au cours du travail, tourner vers la lumière le coin supérieur gauche du châssis.

Nota bene : La boîte complète pour pyro-décor-velours (18 et 30 francs) est à préconiser, en général, dans les travaux à incandescence.



CHAPITRE XLI

La peinture au noir de fumée et à la bière. — L'auto-mouleur. — Le déchiquetage. — L'effleurage. — La pierre autographique. — La graphotypie. — Nouvelles recettes, etc.

Poursuivant la curiosité des moyens artistiques, nous en arrivons à la peinture au noir de fumée, qui réclame, en échange de sa séduction ingénieuse, une certaine connaissance du dessin et surtout quelque pratique du modelé.

Hâtons-nous de dire qu'il ne s'agit point, ici encore, de difficulté à proprement parler, bien que tout résultat soit solidaire, en général, de quelque talent, même le moindre...

Pourtant la pratique qui va suivre permet la copie, à défaut d'expression originale et nous savons de quels miracles sont, au surplus, capables et le goût et le soin.

Bref, l'outillage réservé à notre objet est des plus sommaires : il se résume en une bougie, une assiette blanche, quelques crayons ou des pointes de différentes grosseurs.

Quant à la manière d'opérer, nous l'empruntons à un anonyme technicien (*Lectures modernes*) :

« Allumez une bougie, une simple chandelle de suif, ou même une mèche enduite de cire, et promenez au-dessus de la flamme le fond d'une assiette blanche. Cette assiette doit être tenue de façon à écraser légèrement la flamme. La combustion des matières grasses se fait alors incomplètement et de fines particules de charbon non brûlé se déposent en une mince couche sur le fond de l'assiette. On promène celle-ci au-dessus de la flamme, de façon que toute la surface blanche soit uniformément recouverte. Cette opération, extrêmement facile, doit être faite avec soin ; sa parfaite réussite est essentielle à la bonne exécution du travail ultérieur.

« L'assiette étant ainsi complètement recouverte de noir de fumée est prête à recevoir le décor que l'on se propose d'exécuter. Dans tous les autres genres de peinture, que l'on travaille au pastel, à l'aquarelle ou à l'huile, on ajoute les couleurs sur la surface préparée, toile ou papier. Ici, c'est exactement le contraire : toute la difficulté du travail consiste à enlever certaines parties en respectant les autres. Pour cela, l'amateur prend un canif, un morceau de bois taillé, une fine estompe, ou tout autre objet qu'un apprentissage de quelques instants lui révélera comme le mieux approprié à ses desseins, et, égratignant la surface noire, il met à nu, par places, le fond de l'assiette. Et bientôt, suivant sa fantaisie, nous verrons se modeler un visage, ou sortir de l'ombre un paysage fantaisiste.

« Ceux qui se défient de leur talent peuvent s'astreindre, tout d'abord, à copier un modèle

blanc et noir ; mais quiconque possède une certaine connaissance du dessin et une appréciation à peu près exacte des valeurs peut, sans crainte, se laisser aller à sa fantaisie. Du reste, les erreurs, ici, ne tirent pas à conséquence : si l'œuvre est irrémédiablement manquée, un simple coup de torchon restituera au fond de l'assiette sa blancheur primitive.

« S'il s'agit seulement de quelques touches inconsidérées, qui rompent l'harmonie du travail, il est toujours facile, à l'aide de la bougie, de remettre du noir là où le besoin s'en fait sentir... »



Pl. 139. — DÉCORATION DE VASE

(D'après Gennays.)

Naturellement, on choisira des sujets appropriés, c'est-à-dire d'effet brutal, à oppositions tranchées de blanc et de noir, et l'exécution de ces œuvrettes se réclame soit de l'estompe, soit du travail de gravure à la pointe. C'est-à-dire que l'on attaquera tantôt franchement à l'estompe les contours du dessin et les lumières, ou tantôt à l'aide de hachures, plus finement, en vue enfin de différents aspects. Au surplus, les deux manières pourront se combiner.

Passons maintenant au fixage de notre peinture au noir de fumée : opération des plus nécessaires et à la fois des plus aisées.

Il suffit de verser avec précaution, sur le fond de l'assiette, un vernis blanc émail en penchant l'assiette de façon à laisser couler l'excès du liquide ; au bout de quelques minutes le vernis se solidifie, protégeant ainsi, à souhait, le dessin contre toute détérioration.

Il ne reste plus, après quoi, qu'à accrocher cette peinture originale, tout au moins.

La peinture à la bière. — Nous connaissons la peinture à l'huile, au vinaigre (vitrail), à l'œuf, à l'eau, voici la peinture... à la bière !

Ce dernier mode permet de peindre à l'aquarelle sur toile (à l'huile) avec les couleurs à l'aquarelle courantes délayées, en place d'eau, avec de la bière. L'avantage du procédé réside en son expression plus vigoureuse, plus libre ; on peint, ici, en effet, avec des brosses à l'huile aussi bien qu'avec des pinceaux pour l'aquarelle, et même cette manière dite à la bière permettra d'esquisser des dessous pour la peinture à l'huile et facilitera des recommencements appréciables.

Avant de peindre sur toile, dégraisser celle-ci avec une pomme de terre crue coupée en deux, et procéder comme si l'on peignait à l'aquarelle sur papier, avec cette différence pourtant

qu'il faut attendre que les tons sèchent avant de les surcharger. Si l'on désirait peindre à l'huile sur cette préparation, on n'aurait qu'à fixer préalablement cette aquarelle, avec un peu d'huile de lin.

La peinture à la bière est à retenir, non seulement pour ses facultés d'effets particuliers, mais encore à cause de l'esprit de décision qu'elle offre sur une matière (la toile) plutôt récalcitrante à l'eau, lorsqu'elle n'est point spéciale à cet emploi.

L'AUTO-MOULEUR

Nous avons dit les difficultés du moulage, plutôt interdit à l'amateur, en dehors d'une seule manière que nous conseillâmes ; voici pourtant un dispositif ingénieux qui semble triompher de toutes les appréhensions à cet égard.

Nous empruntons à *l'Illustration* la description de l'*Auto-mouleur* :

« L'ingénieux appareil en question constitue aussi bien un objet utile, capable de rendre des services aux artistes ou aux sculpteurs, qu'un jouet des plus amusants et des plus instructifs entre les mains des enfants.

« L'auto-mouleur permet de reproduire tous les objets artistiques ou autres, sans les salir, sans les détériorer, et cela avec une grande facilité.

« Cet appareil se compose d'un cadre en bois à l'intérieur duquel se trouve enserrée une matière malléable capable de se mouvoir parallèlement sur les deux faces de l'appareil. Deux vis permettent le réglage précis de cette matière, de telle sorte qu'on peut lui donner le degré de dureté voulu pour faire les reproductions.

« Cette matière malléable étant constituée par une quantité innombrable de pailles spécialement choisies à cet effet et placées parallèlement dans le cadre, il y a lieu de faire attention à ne pas trop desserrer les vis de pression et à toujours tenir l'appareil verticalement, pour ne pas laisser s'échapper du cadre cette masse de pailles mobiles.

« Le mode d'emploi est des plus aisés : pour reproduire un objet quelconque (figure), desserrer les vis jusqu'au point où la matière devient suffisamment malléable. Placer l'objet sur une surface plane et le couvrir par l'appareil.

« On voit instantanément l'objet reproduit sur la surface. Brosser au moyen d'un petit pinceau joint à l'appareil la matière sortie du cadre, afin de lui donner le relief exact de l'objet à reproduire. Serrer fortement les vis pour que les pailles conservent leur position. Il suffit ensuite de souffler du talc dans la partie négative et d'y couler du plâtre. Le plâtre une fois sec et retiré, on aplatit la matière et l'on nettoie la surface talquée.

« L'auto-mouleur peut ainsi servir au tracé des cartes géographiques en relief, à l'étude des sculptures anciennes et modernes et à leur reproduction.

« Le plus grand modèle de cet appareil permet la reproduction du masque complet d'une personne. »

Nous en arrivons, dans le pêle-mêle des curiosités décoratives, à parler du *Déchiquetage*.

LE DÉCHIQUETAGE

Le déchiquetage ou déchiquetomanie, jeu plutôt, consiste à reporter un dessin sur des feuilles d'arbres...

On emploie, à cet effet, des feuilles fraîches de marronnier, de sycomore, de chêne, de platane. Quant au dessin à utiliser il est spécial, c'est-à-dire ajouré, en silhouette, aussi bien externe qu'interne, en un mot : une découpure.

Le dessin que l'on voudra déchiqueter sera, s'il ne l'est déjà, évidé, de manière que seuls les traits qui le composent, demeurent.

Ensuite on posera, à plat, la feuille fraîche et verte, à l'envers, sur un morceau de drap ou de



Pl. 140. — MOTIF POUR IMITATION DE TAPISSERIES

(*D'après Cipriani.*)

laine. Après quoi, appliquer le dessin découpé sur la feuille d'arbre, en maintenant le tout avec la main gauche, tandis que la main droite frappera sur le dessin ou modèle, avec une brosse à habit un peu ferme.

La brosse traverse la partie à jour du dessin, respectant les traits opaques, et, au bout de quelques minutes, le dessin apparaît parfaitement indiqué.

Pour commencer, on frappera légèrement et d'aplomb, sans bouger surtout la main qui fait

adhérer et le modèle et la feuille sur le drap; ensuite les coups de brosse deviendront plus vigoureux.

Plus le modèle est résistant, plus on tirera d'épreuves, et si, au lieu d'avoir été exécuté sur papier, le dessin-report était sur parchemin, cela ne vaudrait que mieux, du moins en cas d'exécution de plusieurs exemplaires.

On peut aussi imprimer de la sorte de la dentelle: il suffit pour cela d'empeser cette dernière pour lui donner du corps.

Au fur et à mesure de chaque reproduction, on fera sécher les feuilles sous presse entre les pages d'un livre, et, quelques jours après, on pourra les exposer à l'air, sans risquer qu'elles se fanent; c'est à ce moment seulement qu'elles pourront se prêter à un coloriage, à une décalcomanie complémentaires.

N'utiliser les feuilles qu'après la floraison de l'arbre, époque à laquelle leurs nervures et filaments ont pris la force efficace au travail présent.

Et, puisque nous touchons aux puérilités ornementales, nous n'oublierons pas l'*Effleurage*.

EFFLEURAGE

L'effleurage consiste à gaufrer une feuille de papier bristol ou de carte, de la manière suivante :

Après le décalque très léger, au crayon, d'un dessin plutôt sommaire, sur le subjectile choisi, à l'aide d'un canif très tranchant on entame, toujours dans le sens de la main, l'épaisseur du papier, à une profondeur égale.

Trancher nettement le bristol ou la carte, à l'épiderme, en soulevant un peu ce dernier, plus ou moins, selon l'esprit du dessin.

On obtient ainsi, sur la blancheur du papier, en même temps qu'un relief, une couleur plus ou moins nuancée à cause de la lumière qui se pose différemment sur les aspérités et les surfaces planes.

Quelques amateurs ne craignent pas de réveiller encore le dessin ainsi exécuté, au moyen de quelques touches de pinceau à l'aquarelle.

Autre moyen de gaufrer le papier. — Cette fois, il s'agit tout simplement de frotter avec l'ongle la surface d'un papier non épais, sur un objet en relief : reliure, médaille, etc., jusqu'à ce que le motif poli apparaisse gaufré sur le papier. On peut également obtenir pareille reproduction, plus lisible même, en frottant avec un crayon au lieu de l'ongle.

Ces puérilités nous remettent en mémoire ces albums d'enfant, sur lesquels une friction de crayon mine de plomb suffit pour faire aussitôt apparaître un dessin sur la page précédemment immaculée. Nous faut-il citer encore, pour terminer l'énumération des pratiques enfantines similaires, l'amusement qui consiste à développer, en manière de véritables clichés photographiques, des feuilles de papier sur lesquelles, après quelques minutes d'immersion dans un bain révélateur spécial, on voit apparaître des sujets.



Pl. 141. — STYLISATION DE LA FLEUR, CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(D'après Mlle Thérèse Martin.)

Au surplus, voici la *Pierre autographique*, qui nous ménage d'autres agréments et surprises; même le produit en question est d'une certaine utilité à retenir.

LA PIERRE AUTOGRAPHIQUE

Cette pierre, ou mieux ce savon permet, sans aucune connaissance du dessin, toutes les reproductions, soit en noir, soit en couleur: crayon, pastel, sanguine, fusain, encre de Chine, et tous imprimés sur papier, étoffe, bois, ivoire, marbre, porcelaine, etc.

Le lecteur connaît certainement ce produit pour l'avoir vu vendre sur la voie publique, mais il était à noter ici, car, dans certains cas, on pourra l'utiliser pour le report d'un modèle quelconque sur une matière au choix, sans presque d'exceptions.



Pl. 142. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

(*D'après Cipriani.*)

L'avantage de ce savon n'exigeant aucune connaissance du dessin, voici qui servira une cause généralement entendue; d'autre part, le mode d'emploi est en rapport avec la précédente facilité.

Lorsque l'on désire reproduire un dessin, un imprimé par exemple, car en réalité la préparation du modèle que nous allons dire n'est point, souvent, sans risques d'altération, il suffit de frotter, légèrement et partout, le papier ou tout autre subjectile sur lequel on veut obtenir le report.

Après quoi, le modèle étant appliqué du côté du dessin, naturellement, contre le subjectile enduit de savon, comme nous venons de le dire, il ne reste plus qu'à frotter un peu avec un objet dur et poli (clef, pièce de monnaie, manche en os, etc.), pour voir apparaître la reproduction dans tous ses détails.

Nous ajouterons que, malgré la netteté du report, l'original subsiste quand même; pourtant plusieurs exemplaires d'après le même modèle, outre qu'ils seraient moins lisibles, risqueraient de l'altérer.

Il est nécessaire, pour que cette opération, en somme mécanique et plutôt puérile, soit efficace, que le modèle soit lui-même d'exécution récente ou fraîchement imprimé, car on saisit que, puisqu'il s'agit, en somme, d'un décalque-empreinte, plus celui-ci est neuf plus il a de chances de se reporter.

Pourtant, si l'on désirait obtenir une épreuve d'après une gravure ou un imprimé ancien, il

suffirait d'attendrir l'encre grasse de ces modèles; on les humecterait alors, au préalable, avec un peu d'alcool appliqué légèrement au pinceau.

Ce dernier enduit est indispensable encore, lorsqu'il s'agit de reproduire des dessins en couleur ou sur papier glacé.

L'inconvénient du procédé consiste en ce que, naturellement, on obtient une reproduction à l'envers; voilà pourquoi nous signalerons d'abord les qualités similaires de la *Graphotypie* et ensuite les avantages (reproduction dans le sens de l'original) de ce dernier moyen.

LA GRAPHOTYPIE

Il s'agit ici d'un procédé analogue seulement au précédent comme résultats de *déport*, mais original comme *report*.

A l'aide d'un papier dit graphotypique pelliculaire sur lequel se trouve une pellicule parfaitement translucide et suffisamment résistante, on peut obtenir un report en *positif* sur n'importe quelle surface.

Cette pellicule graphotypique isolée de son support peut, en outre, être utilisée comme cliché sur verre pour projections lumineuses!

La reproduction d'un graphisme identique à l'original, soit pour conserver la copie dans son véritable sens, soit pour lire une légende ou un texte, offre un intérêt certainement des plus vifs; malheureusement les opérations graphotypiques sont compliquées et parfois déconcertantes.



Pl. 143. — MOTIF POUR MINIATURE, ETC.

Et puis, voici à propos du décalque et de l'action du frottis, le « truc » ingénieux du monopresse à l'aide duquel on obtient, en gaufrage, la reproduction d'initiales, sur tous papiers. On sait qu'il suffit d'une friction avec un corps dur sur des lettres en relief, pour réaliser l'agrément en question.

Il y aurait bien à noter encore les dessins à combinaisons multiples qui, suivant comment on les plie, reproduisent les motifs les plus divers; d'autres, suivant comment on les regarde ou comment on les transforme à l'aide de caches... Mais cela nous entraînerait si loin, en dehors de toute relation artistique!

Il nous faut cependant parler de la peinture... en timbres-poste! Hélas! cette pratique recueille quelques suffrages que l'on ne saurait trop qualifier de déplorables!

Néanmoins, lorsque l'on touche à l'agrément féminin en dehors du bon goût, comment se borner? Il importe, au surplus, de ne rien négliger... même le négligeable.

Bref, la *Peinture en timbres-poste* consiste à exécuter des tableaux à l'aide de ces petits carrés de couleurs utilisés selon leurs nuances.

Coupés, taillés, rognés, ces timbres suivant leur harmonie sont collés dans l'esprit (?) de la nature; ils figurent ainsi des arbres, des maisons..., des personnages!

Travail de patience, délices de philatélistes plutôt, car la « palette » nécessite une collection de timbres peu commune, résultat artistique nul...

Et puis c'est la photographie, le tableau en relief!... Mais décidément nous renonçons à désigner davantage ces aberrations.

Pour terminer ce chapitre, voici un pêle-mêle de recettes à ajouter à celles que nous donnâmes précédemment.

Comment on répare une toile crevée ou écaillée. Comment on « rentoile » et dévernit. — Lorsqu'une toile à peindre est crevée il suffit d'appliquer au verso, sur le trou, un morceau de toile semblable, enduite de blanc de céruse. Au bout de quelques heures, après séchage, le dommage est réparé.

Il arrive souvent qu'un tableau ancien s'écaille, c'est-à-dire que la croûte de peinture saute en certains endroits, laissant ainsi voir la trame de la toile. Pour restaurer les parties endommagées, il suffit de passer, sur cette trame, du blanc de céruse écrasé au couteau à palette. La couche de céruse devra rattraper le niveau général de la peinture, c'est-à-dire que, au doigt, la partie réparée ne sera plus sensible ainsi bourrée de pâte.

Laisser sécher et, avec de la couleur à l'huile, procéder au raccord des tons du tableau.

Quant à l'opération du rentoilage ou report d'une mauvaise toile sur une bonne, il a lieu de deux manières, soit que l'on se contente de coller au verso de la toile défectueuse un subjectile neuf, soit que l'on transporte la peinture du tableau sur une toile neuve.

La première manière s'explique d'elle-même; quant à la seconde, voici les soins qu'elle réclame.

Coller sur toute la surface de la peinture un grand morceau de gaze et appliquer ensuite sur cette étoffe quelques couches de papier blanc, jusqu'à former une sorte de cartonnage.

Employer de préférence, pour les opérations, la colle de pâte.

Le cartonnage aussitôt sec, retirer la vieille toile, qui, si elle a été encollée, se retirera très facilement après avoir été mouillée à l'eau pure avec une éponge. Au cas contraire, il suffira d'user la toile avec une pierre ponce ou une râpe, pour obtenir le même résultat.

Passons maintenant à l'action du rentoilage proprement dit.

Tendre sur un châssis une toile neuve fort encollée dont préalablement toutes les rugosités ont été polies à la pierre ponce, et, cette toile ayant été recouverte de colle de pâte, y appliquer exactement le tableau. Laissons enfin sécher sous pressé, et, lorsque nous jugerons que l'adhérence entre les deux subjectiles est parfaite, nous enlèverons le cartonnage qui est demeuré sur la surface de la peinture.

Celui-ci ne résiste pas à l'action de l'éponge mouillée d'eau qui détrempe le papier à la longue.

Comment on dévernit et nettoie un tableau. — On peut dévernir un vernis à essence, soit à sec, soit à l'alcool.

Dévernissage à sec : frotter la surface du tableau avec les doigts enduits de colophane en poudre, jusqu'à ce que le vernis soit complètement enlevé.

Dévernissage à l'alcool (procédé plus rapide que le précédent) : imbiber d'alcool ordinaire un linge fin avec lequel on humecte une partie de la toile à dévernir, sans la frotter, et laver ensuite cette partie à l'eau pure froide. Procéder ainsi de suite sur la toile tout entière.

Même manière d'opérer, si, au lieu d'être verni, le tableau est recouvert d'un enduit gras.

Lorsque la toile est très enfumée, on la nettoie à laide d'un mélange d'alcool rectifié et de térébenthine ou d'huile d'aspic, ou bien encore à l'eau de chaux pure.



Pl. 141. — MOTIF POUR MINIATURE, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

Certains aussi emploient avec succès une dissolution de borax ou de tartre dans l'eau, ou tout simplement, enfin, de la mousse de savon blanc battu dans l'eau pure avec un peu de sel ordinaire.

Si le tableau a été verni au blanc d'œuf (opération qui consiste à badigeonner au pinceau la toile avec du blanc d'œuf pur et permet de vernir *provisoirement*), le frotter légèrement avec de l'huile de lin et le laisser s'imbiber deux heures environ ; après quoi, on enlève l'huile et le blanc d'œuf avec de l'alcool.

Nettoyage des tableaux non vernis. — On nettoie les tableaux non vernis avec de l'alcool ou du vinaigre, ou bien avec de la farine délayée dans une eau de chaux, ou enfin avec du levain dissous dans de l'eau.

Mastic pour réparer le caoutchouc. — Nettoyer la crevasse qui s'est produite, avec un grattoir, de manière à en aviver les parois et à en chasser les poussières ; puis on la remplit avec la matière suivante :

Sulfure de carbone	30 grammes.	Caoutchouc râpé	8 grammes.
Gutta-percha	4 —	Colle de poisson	2 —

Bien lisser ce mastic avec une lame de couteau légèrement chauffée, puis maintenir l'adhérence au moyen d'un fil peu serré, durant quarante-huit heures. Après quoi, gratter les bavures produites par l'excédent de mastic, égaliser la place enfin.

Nettoyage de la peau de chamois. — Tremper cette peau durant deux heures environ dans une solution faible de soude dans de l'eau où on a jeté du savon râpé. Frotter jusqu'à parfait nettoyage et rincer dans de l'eau tiède savonneuse. On tord enfin la peau rincée dans un linge et l'on sèche rapidement, pour éviter qu'elle ne durcisse en séchant.

Bronzage du fer, de l'acier et du cuivre. — Enduire tout d'abord de vaseline la surface de l'objet à bronzer, puis le porter au rouge sur un fourneau, en laissant chacune de ses faces en contact avec la chaleur, jusqu'à ce qu'on ait obtenu la teinte désirée. Si la matière grasse est détruite avant production de l'effet cherché, il suffit d'enduire à nouveau de vaseline et de recommencer la chauffe. Laisser ensuite refroidir l'objet et le frotter avec de la vaseline, afin d'enlever les matières charbonneuses et de donner du brillant.

La fluorographie. — Ce procédé permet de transporter sur le verre les images lithographiques ou phototypiques au moyen d'encres fluorées. Pour obtenir ce résultat, on encre une phototypie avec le mélange suivant :

Glycérine	400 grammes.	Savon	100 grammes.
Eau	200 —	Borax	50 —
Spath fluor	100 —	Noir de fumée	50 —
Suif	100 —		

On tire des épreuves qu'on reporte sur verre comme sur une pierre lithographique, on borde la plaque de verre avec de la cire et on verse, dans la cuvette ainsi formée, de l'acide sulfurique concentré à 64 degrés Baumé environ. Au contact de l'acide, l'encre fluorée dégage de l'acide fluorhydrique qui, par sa propriété bien connue, grave sur le verre le dessin que l'encre a déposé. Après vingt minutes de morsure, on enlève l'acide sulfurique, on lave à grande eau et on essuie avec un linge chaud. Les images ainsi obtenues sont d'une délicatesse extrême, telle qu'on croirait que le verre a été « givré ».

Moyen de suppléer au verre dépoli. — On prend un verre blanc sans défaut et bien nettoyé, sur lequel on roule avec la paume de la main une boulette de mastic ordinaire qui devient très résistante en séchant.

Autre moyen : Broyer du blanc d'Espagne dans de l'eau et appliquer sur la vitre en tapotant verticalement un linge roulé en boule imprégné de cet enduit.

Moyens utilisés pour imiter les bois rares au moyen de la teinture. — *Acajou clair.* — 1° Appliquer sur sycomore ou érable une infusion de bois du Brésil qu'on a fait bouillir pendant deux heures avec douze fois son poids d'eau. — 2° Appliquer encore une infusion de sciure

d'acajou sur le bois de merisier trempé dans de l'eau de chaux durant vingt-quatre heures. On applique aussi sur le sycomore ou le tilleul une infusion de garance.

Acajou foncé. — Les bains dans lesquels on fait mariner les bois ordinaires sont quelque peu différents : bains de bois du Brésil ou de garance sur l'acacia, l'aulne, le tremble ou le tilleul ;



Pl. 145. — MOTIF POUR IMITATION DE TAPISSERIES

(D'après Cipriani.)

bain de gomme-gutte sur le châtaignier ; bain de safran sur le châtaignier vieux ; bain de campêche sur le sycomore, le hêtre ou le cerisier préalablement traités à l'eau de chaux ; bain de bois du Brésil et d'un peu de colle forte sur les mêmes arbres ; enfin on peut tremper du bois vulgaire dans une dissolution de gomme laque rouge dans de l'eau ammoniacale, dissolution qu'on émulsionne d'huile de lin et de cire.

Ebène. — Pour imiter l'ébène, on teint en noir un bois à tissu fin et serré, le poirier de préférence. On prépare deux solutions : l'une de 50 grammes de campêche dans 1 litre d'eau avec 12 gr. 5 de sulfate de fer ; l'autre de 100 grammes de limaille de fer dans 1 litre de vinaigre ; le bois est imprégné de la première solution, puis séché et plongé ensuite dans la deuxième. On

peut aussi plonger successivement le bois dans une solution de sulfate de fer additionné de sulfate de cuivre et d'acide sulfurique, puis dans un bain de pyrolignite de fer, d'extrait de campêche et de noix de galle chauffé à 60 degrés.

Palissandre. — Le palissandre s'imite en traitant le noyer blanc, le hêtre ou le merisier par une décoction de bois du Brésil additionnée de potasse d'Amérique.

Noyer noir. — Le noyer noir s'imite en utilisant les mêmes procédés que pour l'ébène; on termine l'opération par un mélange à l'huile de lin.

Citronnier. — Quant au citronnier, on l'imite en appliquant sur le sycomore une solution de gomme-gutte dans de l'essence de térébenthine.

Représenter avec précision les racines, nœuds, accidents de couleurs, etc.

L'imitation des vieux bois se réalise de plus simple façon : le *bois de chêne* soumis à l'action du gaz ammoniac se colore ainsi rapidement en brun. Un autre procédé consiste à faire bouillir du goudron de bois dont les vapeurs viennent imprégner le bois et lui donnent une sorte de patine ancienne. Enfin, pour imiter les piqûres du bois, on se sert de vrilles diverses ou de plaques de bois recouvertes de pointes qu'on enfonce d'inégale façon dans la surface de la matière. Avoir soin de pratiquer cette opération avant de soumettre les bois aux vapeurs destinées à les vieillir de plusieurs siècles en quelques heures.

Vernis pour faire briller les bois. — Résine de gaïac, 125 grammes; résine de laque, 90 grammes; résine de benjoin, 125 grammes; huile de lin, 150 grammes; benzine, 30 grammes.

Papier impénétrable à l'encre (préparé de façon que toute inscription à l'encre puisse être effacée par simple frottement d'une éponge mouillée). — Peu importe le papier, mais on a soin de le tremper durant six à quarante-cinq secondes, suivant épaisseur, dans une solution d'acide sulfurique à 20 degrés dans 10 ou 15 p. 100 d'eau. Le papier est ensuite passé entre deux rouleaux de verre et traverse successivement des bains d'eau et de solution ammoniacale; après un dernier lavage, on le comprime enfin entre des rouleaux et on le sèche par passage sur des rouleaux métalliques chauffés.

Incrustations de pierreries sur les métaux et réciproquement. — Voici un procédé permettant d'orner les pièces métalliques de pierreries ou de peintures sur porcelaine, et réciproquement de décorer des vases en verre d'incrustations métalliques. On commence par dépolir à l'acide fluorhydrique la partie du verre ou de la porcelaine qui doit supporter la soudure et on y opère un dépôt d'or, de platine ou d'argent. Pour cela, préparer une mixtion composée de chlorure de platine ou d'or délayé dans de l'huile essentielle de camomille. On chauffe légèrement la pièce de verre, on enduit de mixtion la partie qui doit supporter la soudure, on fait sécher à l'étuve et on élève graduellement la température jusqu'au point nécessaire pour réduire l'oxyde métallique dont on s'est servi. On obtient ainsi un dépôt métallique bien mince, bon conducteur de l'électricité, qu'on peut renforcer par les procédés galvanoplastiques. On rend ensuite parfaitement unie la surface de ce dépôt métallique, en le frottant avec du papier de verre et l'on soude la pièce métallique qu'on veut appliquer, avec une soudure ordinaire à l'étain. C'est par ce procédé qu'on peut obtenir, à un prix très faible, des calices, ostensoirs, etc., ornés de pierres de différentes grosseurs et de colorations diverses.



Pl. 146. — STYLISATION DE LA FLEUR, CONVENANT A TOUTES DÉCORATIONS

(*D'après M[lle] Blanche Vacher.*)

Peintures lumineuses dans l'obscurité. — *Peinture orange* : Vernis, 48 parties, sulfate de baryte, 17,5; jaune indien, 1; laque de garance, 1,5; sulfure de calcium, 38.

Peinture jaune: Vernis, 48 parties; sulfate de baryte, 10; chromate de baryte, 8; sulfure de calcium, 34.

Peinture verte : Vernis, 42 parties; sulfate de baryte, 10; oxyde de chrome, 8; sulfure de calcium, 34.

Peinture bleue: Vernis, 42 parties; sulfate de baryte, 10,2; outremer, 6,4; bleu de cobalt, 5,4; sulfure de calcium, 34.

Peinture violette : Vernis, 42 parties; sulfate de baryte, 10,2; outremer violet, 2,8; arséniate de cobalt, 9; sulfure de calcium, 36.

Peinture brun jaunâtre: Vernis, 48 parties; sulfate de baryte, 10; or mussif, 8; sulfure de calcium, 34.

Colle forte résistant à l'eau. — Pour obtenir une colle forte qui tienne quand on plonge dans l'eau les objets collés, on fait tremper dans l'eau froide de la colle forte ordinaire, jusqu'à ce qu'elle commence à se déformer. On la retire alors, on la chauffe à petit feu avec de l'huile de lin ordinaire. Le produit est insoluble dans l'eau.

Soudure à froid pour le fer. — On recouvre les extrémités à réunir d'un mastic formé de 6 parties de soufre, 6 de céruse et 6 de borax dilués dans de l'acide sulfurique concentré, et on presse fortement les deux pièces l'une contre l'autre. On laisse reposer pendant cinq à sept jours, la soudure est alors assez forte pour que l'on ne puisse plus séparer les deux pièces, même en frappant au marteau la partie où a été faite la jonction.

Procédé de conservation des cuirs. — Pour protéger les objets en cuir et les rendre imperméables, il suffit de les recouvrir d'une double couche d'une graisse obtenue de la façon suivante, en ayant soin d'effectuer l'opération dans un endroit chaud et de ne déposer la deuxième couche qu'après que la première a pénétré dans l'objet en cuir.

On chauffe, dans une casserole couverte, jusqu'à une température de 50 degrés, 1 kilogramme de caoutchouc divisé en fragments baignant dans 1 kilogramme d'essence de térébenthine; après la dissolution du caoutchouc, on ajoute 800 grammes de colophane; on agite jusqu'à ce qu'elle soit dissoute à son tour, et l'on ajoute enfin 800 grammes de cire jaune. On verse dans un autre récipient de grandeur suffisante 3 kilogrammes d'huile de foie de morue et 1 kilogramme de suif; on chauffe le mélange jusqu'à ce que le suif soit fondu. On verse alors le contenu de la première casserole, en remuant constamment, jusqu'au refroidissement complet et jusqu'à ce que la masse se fige. Avec la graisse ainsi obtenue, il suffit d'enduire les faces intérieures des objets.

Pour obtenir des inscriptions mates sur le verre. — On fait dissoudre, dans 500 grammes d'eau, 36 grammes de fluorure de sodium et 7 grammes de sulfate de potasse. D'autre part, on fait dissoudre, dans 500 grammes d'eau, 14 grammes de chlorure de zinc et on ajoute à la solution 65 grammes d'acide chlorhydrique. Au moment de faire usage des solutions, on les mélange en parties égales et on applique le mélange sur le verre avec une plume ou un pinceau. L'inscription tracée est mate au bout d'une demi-heure.

La photographie sur le linge. — Photographies qui peuvent être ensuite lavées et savonnées sans subir d'altérations.

Le tissu est d'abord débarrassé de son apprêt, puis recouvert, dans les parties où l'on veut tirer l'épreuve, d'un encollage formé de 125 centimètres cubes d'eau distillée, 1 gr. 25 de chlorhydrate d'ammoniaque et un blanc d'œuf. L'étoffe, placée sur cet encollage du côté où il s'agit d'imprimer l'image, y reste cinq minutes ; au bout de ce temps, on la sèche soigneusement. On la rend alors sensible à l'action de la lumière en mettant le côté albuminé en contact avec un bain de nitrate d'argent à 10 p. 100. L'opération dure cinq ou six minutes et doit être effectuée avec le plus grand soin, car le bain produirait des taches aux parties non albuminées.

On doit faire poser le jour même de la sensibilisation de l'étoffe. On complète l'opération par le virage et le fixage, d'après les moyens ordinaires.

Cette dernière brassée de recettes, empruntées pour la plupart au *Magasin pittoresque*, concerne singulièrement le lecteur.



CHAPITRE XLII

Comment on encadre. — L'art d'exposer. — Ultimes conseils.

Nous pensons que ce chapitre final offrira quelques attraits à l'intelligence du lecteur, car si le talent domine l'œuvre, l'art de faire valoir ce talent n'est pas moindre, et il y a des nuances à observer, des règles même, soit dans la disposition de l'œuvre, soit dans son exposition.

Le peintre Jules Adeline a particulièrement étudié la question et nous ferons de fréquents emprunts aux parfaites théories qu'il exposa naguère, à ce propos, dans *le Monde moderne*.

Nous savons, tout d'abord, qu'il faut encadrer une œuvre d'époque dans une bordure de style adéquat. Une esquisse de Fragonard, par exemple, ne saurait être enchâssée autrement que dans l'ornementation propre au dix-huitième siècle, époque à laquelle vivait l'artiste, de même que ce serait un non-sens de ne point placer un David dans un cadre à palmettes.

« On peut encadrer une œuvre d'art, tableau, dessin ou gravure, *soit par similitude, soit par contraste*.

« Une scène rustique, par exemple peut fort bien s'accommoder de deux cadres : l'un très simple, l'autre très riche. Le premier s'harmonisera mieux que le second ; évidemment, l'œuvre ainsi présentée aura plus d'unité ; mais le second rehaussera la valeur du tableau ; l'œuvre ainsi entourée, réchauffée par la chaleur des dorures, paraîtra un objet précieux. Cela est si vrai que les toiles de Millet, les célèbres bien entendu, celles qui se couvrent d'or et de diamants après avoir été modestement encadrées, sont aujourd'hui enchâssées dans des bordures d'un luxe excessif. Il en est de même des Meissonier… »

C'est là reconnaître le prestige du décor riche, propre à tout encadrement à quelque style qu'il appartienne, l'enveloppe impersonnelle toujours de bon ton, grâce au luxe sertisseur. Même il y a des cadres très modestes en bois laqué blanc ou naturel, non sculptés ou à peine, parfaitement agréables, à cause du rôle tellement effacé qu'ils jouent dans l'aspect général.

Cela devient même un « genre », à notre époque, que cette désinvolture du cadre…

Mais poursuivons ; il faut savoir, de toutes manières, flatter l'œuvre à encadrer, c'est-à-dire ne point écraser une grande scène dans une bordure étroite, ni noyer une petite scène dans une marge vaste, écueils adverses aussi désagréables à l'œil l'un que l'autre.

Il y a encore l'effet de l'œuvre à encadrer, clair ou sombre, et il est à remarquer qu'une bordure sombre donne une gravité au tableau, l'assombrit, tandis que le cadre clair l'illumine et l'égaye.

Autre observation : il est admis qu'un tableau clair doit être bordé de sombre et réciproquement un tableau sombre bordé de clair, éternelle loi des contrastes et des oppositions.

En général, une scène fantaisiste réclamera un cadre en rapport, de même qu'un sujet grave, de crainte, cette fois, des antithèses ; c'est l'encadrement dit par *similitude*, tandis que les autres se rangent parmi le mode dit par *contraste*.

En un mot, par « similitude » on entend l'accommodement mesuré, soit du caractère du sujet traité, soit sa prétention d'exécution et sa valeur.

Une pochade ne mérite point, en vérité, l'encadrement réservé à une œuvre terminée, et la moindre production d'un amateur quelconque ne vaut point les honneurs réclamés par un tableau de maître. C'est là ce que l'on veut dire par similitude.

Mais, encadrée par similitude, l'œuvre ne se présente point à son avantage ; encadrée richement, au contraire, elle devient attirante ; voilà un exemple des bénéfices de l'encadrement par contraste.

A propos des marges, largeur ou coloration, M. Adeline marque encore combien cette observation n'est point indifférente :

« La marge claire a pour but de faire ressortir les vigueurs du dessin ou de la gravure, la marge bleutée remplit le même rôle, mais cette dernière, destinée aux croquis ou aux esquisses, a pour but de faire valoir les vigueurs aussi bien que les clairs de la pièce encadrée. Ainsi, une marge teintée qui lutte avec les demi-teintes de l'original donne un aspect très mou au dessin. Une marge blanche, au contraire, fait valoir l'intensité du ton de l'œuvre… »

Autre procédé : un dessin très petit, de préférence, peut supporter une marge égale à ses dimensions, triple et même quadruple, mais c'est l'extrême limite, et nous ajouterons que le plus souvent les dimensions d'un dessin ne sont point consultées, mathématiquement, pour l'importance de la marge : il y a là une question d'optique à régler par soi-même, une intelligence à trouver le convenable emplacement qui ne vaut que par sa désinvolture réussie.

En résumé, à propos des marges, il serait déplacé d'en choisir une rouge pour l'entourage d'un croquis mortuaire, d'un Christ au tombeau, etc. ; même aberration si une marge funèbre venait accompagner une composition joyeuse.

Et l'on peut dire qu'une marge avantage presque toujours une œuvre, donnant même une importance considérable, de préciosité très particulière, au croquis le plus exigu, à la moindre note.

Autre effet d'optique non favorable cette fois à la marge : de deux sujets semblables encadrés avec ou sans marge, celui qui sera sans marge apparaîtra à l'œil plus grand que l'autre, surtout si la marge en question est teintée pour bien faire ressortir les blancs du sujet.

Quelques maîtres ont résolu la question de la marge en la renfonçant par un simple filet, mais c'est là un autre « genre » peu avantageux, d'ailleurs, puisqu'il supprime la référence des valeurs.

Après les cadres plats, il y a les cadres en saillie qui renfoncent le tableau ; il en y a d'autres qui, au contraire, mettent le tableau comme en relief sur la bordure ; autant d'effets à approuver selon le résultat ; au surplus, pour rompre la régularité du cadre courant, on inventa des cadres

fantaisistes aux coins de bambous superposés qui rendent les angles extérieurs pour ainsi dire moins durs, et encore des baguettes blanches cannelées, pour accrocher la lumière au passage et accentuer ainsi le profil légèrement convexe de la moulure.

Nous allons parler maintenant de l'art d'exposer, c'est-à-dire de présenter favorablement son œuvre à l'œil, une fois encadrée, pour qu'elle puisse enfin être jugée telle qu'elle a été pensée. Nous puiserons à la même source.

Ainsi, M. Jules Adeline constate judicieusement que la perspective d'un tableau ne peut être convenablement envisagée par le spectateur, si elle ne se trouve placée dans le rayon perspectif du peintre, et le rêve serait d'isoler le tableau sur un panneau, de manière qu'il fasse l'effet d'un paysage, d'une marine, bien encadrés, comme une fenêtre ouverte sur l'horizon...

Au point de vue de l'arrangement sur un mur, il faut éviter, par exemple, que deux toiles de même tonalité ne s'affadissent l'une l'autre, de même, juxtaposées, une toile claire et une toile sombre lutteraient malencontreusement.

Il y a encore une question de « jours » à ménager, habilement, entre des tableaux réunis ; le papier, la tenture sont aussi à calculer : ainsi, un papier à grands ramages « tue » les œuvres que l'on y applique, de même une étoffe criarde.

Et sur un papier sombre, de même que dans un coin mal éclairé, on aura soin d'accrocher, de préférence, des cadres clairs.

Quant à l'exposition du tableau, elle aura lieu plutôt dans une lumière tamisée, diffuse ; l'éclairage brutal ne vaut rien, en effet, à une œuvre ; elle est à garder, au surplus, des reflets.

Tout le monde sait que si l'on est placé dans un appartement un peu sombre, et qu'une fenêtre s'ouvre subitement devant vous, le paysage, le lointain ainsi entrevu, prend une importance exceptionnelle, les tonalités claires, exaltées par le premier plan sombre, prennent une intensité extraordinaire.

Il en est de même d'un paysage vu sous l'arcade d'une porte, d'une perspective de rue encadrée sous la voûte d'un portail. Tous ces premiers plans sombres rendent les fonds plus lumineux.

Cette dernière théorie est celle adoptée dans les expositions. « On l'obtient dans les grandes galeries en disposant une sorte de faux plafond opaque qui projette ombre sur le spectateur tandis que la lumière, limitée par les bords de ce plafond, frappe directement le tableau... »

Restent les subterfuges un peu théâtraux du tableau, seul illuminé, dans une salle plongée dans l'obscurité. Il y eut aussi les toiles derrière lesquelles un orchestre se faisait entendre, et enfin des décorations réelles qui, formant au premier plan repoussoir à un tableau exposé en un emplacement spécial, rendaient un idéal moins solennel et plus réalisable.

Ainsi se trouvent résumés les principes normaux de l'encadrement et de l'art d'exposer. Certes, ovales, ronds, carrés, tous les caprices d'enveloppe décorative répondent à une convenance déterminée et soumise au goût, à l'esprit de chacun, et l'on ne saurait trop insister sur l'intérêt que présente cette préoccupation, secondaire certes : mais que penser d'une jolie femme parée d'une toilette contraire à sa beauté ou même ne la faisant point ressortir ?

Avant de terminer notre travail, après avoir indiqué avec le plus de concision et de précision possible, à la fois les divers agréments d'art gracieux comme les plus laborieux, dans le pêle-mêle d'une explication qui s'efforçait d'être entraînante et sans pédanterie, nous donnerons quelques ultimes conseils de goût et d'application visuelle, auxiliaires précieux, pour tendre sinon à la perfection même, du moins au désir de cette perfection.

« En voyant chaque jour des chefs-d'œuvre pleins de correction et de noblesse, écrit Platon, les génies les moins disposés aux grâces, élevés au milieu de ces ouvrages, prendront le goût du beau, du décent et du délicat. Ils s'accoutumeront à saisir ce qu'il y a de beau ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude du jugement deviendra une habitude de leur âme. »



Pl. 147. — MOTIF POUR IMITATION DE TAPISSERIES, PEINTURE SUR PORCELAINE, ETC.

C'est par l'exemple, certes, des belles tonalités discernées parmi les œuvres réputées, que notre œil puise une éducation profitable, et pour cette étude de comparaison, la fréquentation courante des musées nous est d'un enseignement favorable ; sans perdre de vue que, dans les objets, la beauté est la convenance des parties avec le tout et de ce tout avec sa distinction. Observation qui nous amène à de sages déductions.

Nous conseillerons, d'abord, l'emploi des tons simples aux douces harmonies, nous éviterons ainsi, par la timidité, les exagérations ou les travers des brutales colorations dont les gammes d'harmonie ne sont applicables que dans une scientifique mesure ; choisissons avec sagesse entre les deux écueils : d'une part l'originalité intempestive qui pousse à la singularité, à la mièvrerie, à l'afféterie, et d'autre part la banalité toujours déplorable, plus détestable même.

Entretenons-nous en l'horreur du laid, malgré « les belles horreurs » souvent si attirantes, pour ne pas oublier que le goût vient de la race et de l'éducation, qu'il est une qualité de l'esprit, un tact, qui peut s'acquérir par l'affinage de l'intelligence : « le microscope du jugement », selon l'expression pittoresque de Jean-Jacques Rousseau.

Regardons, en un mot, la valeur admirable des gammes chromatiques dans la nature, si parfaitement disposées, enveloppées, tempérées, jamais discordantes.

La simplicité, toujours, devra présider à l'arrangement de nos compositions, avec la clarté du sujet également, en dépit de certaines écoles diffuses qui semblent vouloir noyer d'ombre la lumière la plus éclatante, par d'hallucinantes théories.

Un motif quelconque pris sur le vif, la moindre fleur servira de guide strict à notre faculté inventive ; point n'est besoin d'altérer le charme de la nature au contact maladif de la recherche

outrée, le sourire artificiel semble une grimace, c'est un défi à la vérité qui n'a d'excuse que l'impuissance.

Les couleurs « aigres » devront encore être bannies d'une palette judicieuse puisque telles, ces couleurs n'existant point dans la nature, mieux vaut se renfermer sagement, surtout au début, dans un ton local agréable plutôt au-dessous du réel, pour ne pas tomber dans le « criard ».

N'oublions point, d'autre part, que la qualité de « coloriste » ne saurait se justifier exclusivement par l'emploi des couleurs vives, l'exemple de Delacroix et de Puvis de Chavannes, tous deux admirables coloristes dont l'œuvre est si diamétralement divers, en est une preuve suffisamment éloquente. Nous renvoyons, au reste, pour la marche mathématique et l'emploi théorique des couleurs, à la démonstration officielle des couleurs dites complémentaires.

Quant au choix des matériaux, il est d'un grand intérêt pour la réussite des travaux d'art que nous venons d'expliquer.

Laissant de côté les habitudes, voire même les manies des maîtres, dont l'habileté dans tous les cas triompha de l'étrangeté souvent des matériaux employés, nous conseillâmes naturellement aux débutants la plus absolue simplicité. Outre que cette simplicité est davantage en rapport avec la non-prétention apportée à l'exercice d'une distraction, elle évitera bon nombre d'embarras.

Au lecteur qui s'étonnera de nous voir débuter, dans cet ouvrage, par le cuir d'art, la pyrogravure, etc. (ces accessoires de l'art évidemment), alors que nous ne traitons de l'étude du dessin, de la peinture (matières essentielles, base évidente des caprices parallèles) que vers la fin de notre travail, nous répondrons que notre intime désir fut de séduire l'amateur d'art, le débutant, l'ignorant même et de lui permettre des résultats flatteurs, immédiats.

Nos premières pages tendent à amener progressivement le lecteur vers le goût sérieux de l'art véritable, les dernières pages l'effrayeront moins, après les succès faciles et encourageants du début... Qui sait? l'amateur courageux peut-être songera-t-il à devenir un artiste, s'il ne bâille point, toutefois, devant nos conseils de la fin.



Imp. J. Dumoulin, rue des Grands-Augustins, 5, Paris. *Le Gérant :* MAX DELAGRAVE.

RÉSULTATS du HUITIÈME CONCOURS. — *La Sculpture sur bois*

1er Prix. — M[lle] **J. Degand, 221, boulevard Raspail, Paris.**
2e Prix. — M[me] **Morand, 20, rue Morère, Paris.**
1er *accessit.* — M[me] **Isabelle Dupire, 8, rue de Crébillon, Paris.**
2e *accessit.* — M[lle] **Lemarchand, 42, rue de Maistre, Paris.**
3e *accessit.* — M[me] **Loiseau, à Saint-Étienne-de-Fougères (Lot-et-Garonne).**
4e *accessit.* — M[me] **Hébert-Obez, 51, quai Bourbon, Paris.**
5e *accessit.* — M[lle] **Hébert-Obez, même adresse.**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port, avec l'envoi au concours.

PETITE CORRESPONDANCE

M. R. G. — Il n'existe pas de volume sur le montage, mais écrivez à M[lle] J. Degand, 221, boulevard Raspail, Paris, elle vous donnera une leçon suffisante contre un mandat de 5 francs.

On monte les cuirs à des prix modérés chez M. Schiffer, 9, rue du Four, Paris.

J. Besson. — Écrivez à mon cours des Arts de la Femme, 6, rue Schœlcher, Paris.

M[me] de L. — Envoyez l'adresse en question. — Impossible sans mesures.

LE DESSIN SUR PORCELAINE

PAR

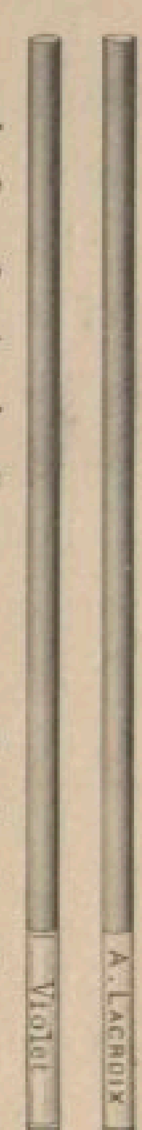
LE CRAYON-PASTEL

VITRIFIABLE

Avec ce crayon-pastel, on dessine sur porcelaine comme on dessinerait sur papier avec du pastel ordinaire. Nul apprentissage spécial n'est nécessaire.

La récente invention du crayon-pastel vitrifiable vient d'apporter à tous ceux qui peignent ou dessinent un grand surcroît d'agréments.





Tandis que la peinture sur porcelaine proprement dite nécessite un apprentissage assez long, le procédé nouveau que présente la maison A. Lacroix et Cie ne demande absolument aucune étude préalable, et il suffit d'avoir lu une fois la notice explicative ou d'avoir vu opérer pendant quelques instants une personne dessinant avec les crayons-pastels vitrifiables, pour pouvoir immédiatement s'en servir. — Il permet donc à toutes les personnes qui dessinent de faire de la céramique.

Voici en quelques mots en quoi consiste ce nouveau procédé :

Le dessin sur glaçure devient possible par l'application préalable d'un enduit liquide constituant une surface grenue analogue à celle du papier à dessin : ce liquide a reçu le nom de *Pastelline*. Grâce à lui, tous les procédés de dessin, de calque, pointillé, estompe, hachures, peuvent être indifféremment employés.

Il est donc facile à qui sait manier un crayon de décorer les porcelaines, faïences, terres cuites, opales, selon son goût et son talent, car il a à sa disposition tous les tons possibles.

Le dessin, une fois fini, peut être fixé pour plus de sûreté par l'alcool incolore sans que toutefois cela soit nécessaire. Il doit être, en tout cas, soumis à la cuisson pour être rendu inaltérable. La température nécessaire au crayon-pastel est la même que celle demandée pour la peinture.

La cuisson fait fondre la pastelline et le dessin se fixe sur la surface brillante de l'objet décoré.

Le dessin obtenu ressemble à un tel point à la peinture sur porcelaine que des spécialistes s'y sont trompés.

Nous ne saurions donc attirer assez l'attention sur ce procédé d'une simplicité extrême qui met à la portée de tous un art jusqu'ici difficile à aborder.

LA PEINTURE EN IMITATION DE TAPISSERIES

L'art de peindre sur toile des sujets décoratifs, imitant les tapisseries tissées, est aujourd'hui à la portée de toutes les personnes possédant quelques notions de dessin et d'aquarelle, et pour lesquelles c'est un véritable agrément que de pouvoir, avec très peu de frais, ajouter à leur intérieur un élément de décoration du plus heureux effet. Ces tentures peintes sont bien supérieures au banal papier peint qu'elles remplacent sans comparaison possible, et sont bien plus que lui en rapport avec un intérieur élégant. Ainsi les salons, salles à manger, salles de billard, bibliothèques, cabinets de travail, vestibules, antichambres, escaliers, seront décorés et meublés avec des panneaux, paravents, écrans, dessus de porte, pourtours de cheminée, portières, sièges, etc. Les artistes obtiendront des imitations étonnantes des véritables tapisseries.

Les sujets, en nombre illimité, peuvent être choisis dans tous les genres et appropriés aux emplacements dont on dispose.

Le travail doit s'exécuter largement sur des toiles spéciales de grain approprié au sujet traité (Gobelins, Beauvais, Aubusson, Flandre). Les couleurs liquides S sont préparées de manière à laisser bien apparent le grain de la toile sans l'empâter, celle-ci conservant toute sa souplesse naturelle.

La gamme des couleurs S est déjà fort riche par elle-même ; mais les nuances peuvent se mélanger à l'infini et donner tous les tons possibles anciens et modernes.

Rien de plus simple, comme on voit, que cet art aussi facile qu'attrayant, et grâce auquel toute personne adroite peut à plaisir embellir son appartement.

Pour les débutants, il existe des toiles présentant le sujet esquissé et ombré, et sur lesquelles il n'y a plus, par conséquent, qu'à procéder au coloris, avec l'aide d'un modèle en couleurs.

Il y a également des séries de dessins ou esquisses sur papier blanc et à piquer représentant les fables de La Fontaine et divers sujets.

Il existe aussi une autre série de couleurs liquides (flacons carrés) spéciales aux petits travaux de peinture sur soie, satin, velours, cuir, bois, photographies, etc. Les coloris ainsi faits sont inaltérables à l'humidité.

Employées avec l'aréographe, appareil que nous avons décrit dans un précédent numéro, ou même avec un simple vaporisateur, ces couleurs donnent des résultats d'une douceur et d'une richesse sans égales.

On peut se procurer les articles spéciaux pour ces genres de peinture chez M. E. Sevin, inventeur et fabricant, 339, rue Saint-Martin (près de la porte Saint-Martin), Paris, 3e.

Geo. MARY

26, rue Chaptal, 26

PARIS

Marque de fabrique déposée

COULEURS FINES

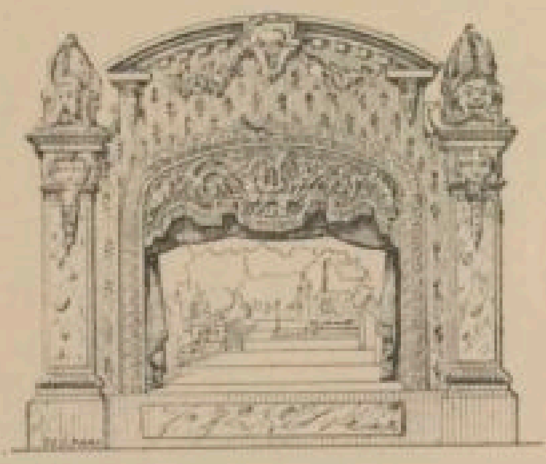
ET FOURNITURES COMPLÈTES POUR ARTISTES

Théâtre-Maquette

Petit théâtre destiné à être peint comprenant cinq décors esquissés, le tout mesurant 28 cm. × 25 cm. × 18 cm.

PRIX : 7 fr. 50

et franco en gare : 8 fr. 50



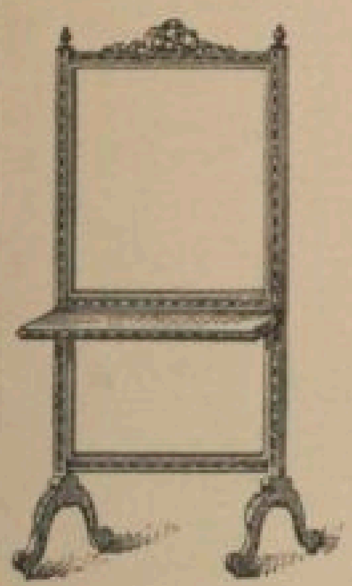
Théâtre-Marionnettes

Théâtre à peindre comme ci-contre, mais à la mesure de :
1 m. × 74 cm. × 72 cm.

Avec un seul décor

PRIX. . . . . 100 fr.

Complet : 140 fr.



Maison Fontaine, G. LAFILLE, Successeur

11 et 13, rue de Tournon, Paris (6e)

FANTAISIES

A PEINDRE ET A DÉCORER

COULEURS POUR AQUARELLE

Abat-jour, supports et carcasses
Fournitures pour la pyrogravure, le travail du cuir et des métaux
Vases de Bohême, formes diverses

La maison possédant un atelier se charge de tous genres de travaux, montages de cuirs, de paravents, etc.



Envoi du catalogue général illustré, de 72 pages, contre 0 fr. 25 en timbres-poste

---

La **PYROSCULPTURE** ou **SCULPTURE** au feu est le plus bel art d'amateur. Effets décoratifs incomparables. Grande facilité d'exécution.

Envoi franco du *Magnifique Catalogue illustré* de **1216 dessins art nouveau d'objets artistiques en bois** pour la PYROSCULPTURE et la PYROGRAVURE, contre **0 fr. 50** en timbres-poste.

Traité pratique orné de plusieurs planches en couleurs. . . . . 2 fr.

P. MOSSER, sculpteur
51, rue Saint-Jean, Nancy
La plus importante maison de pyrosculpture française
Leçons de pyrosculpture. — Fournitures générales
POUR TOUS LES TRAVAUX D'ART

Librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot. — PARIS

Extrait de la BIBLIOTHÈQUE à 3 fr. 50

Ouvrages pouvant être mis entre toutes les mains

L'Idée de Ghislaine, par B. NEULLIÈS, illustrations de L. JOUENNE.

La Mionette, par EUG. MULLER, illustrations de A. BERTRAND.

Cousine Sidonie, par V. DEBAY, illustrations de DULAC.

Histoire de Janine, par MARIE NERVAT.

Heurs et Malheurs, par MADELEINE MARION, illustrations de F. VERNAY.

Ferdinand Fabre. — Œuvres choisies.

L'Asie en feu, par FÉLI-BRUGIÈRE ET L. GASTINE.

Une Étude en rouge, par CONAN DOYLE, traduction de CHARLEVILLE.

La Famille Middleton, par MONTGOMERY, traduction de FITZ-GERALD.

Dans la Cité des Fleurs, par MARSHALL, traduction de J. TRÉMAES, illustrations de DEVOUX.

Librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris

POLITA. Gomme spéciale pour polir les métaux et entretenir les outils de choréoplastie et de pyrogravure. — La pièce : **0** fr. **60**.

ROYAL SKIN. Papier-cuir à calquer, très résistant, qualité extra, indispensable pour le travail du cuir. — Le rouleau de 1 m. 10 sur 10 m. : **6** fr.

PAPIER A LETTRES

GRAND LUXE, QUALITÉ SUPÉRIEURE

Boite Delft, tabac . . . . **2 fr. 50**
Gardénia flore. . . . . **2 fr. 50**
Polton satiné ou non satiné . . . . **3 fr. »**

CATALOGUE SPÉCIAL ENVOYÉ SUR DEMANDE
A la librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris

RÉSULTAT du SEPTIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

La Peinture à l'aquarelle

1er Prix. — Mme **Emélie Regnart, 3, rue de Coulmiers, Paris.**
2e Prix. — Mlle **Jeanne Gagnière, 6, avenue Pereire, Asnières.**
1er *accessit.* — Mme **Billard, 165, rue du Château, Paris.**
2e *accessit.* — Mlle **Mathilde Hébert, 65, rue Saint-Louis-en-l'Ile, Paris.**
3e *accessit.* — Mlle **Marie Schœpf, 91, rue Broca, Paris.**
4e *accessit.* — Mlle **Lucie Martinaud, 175, boulevard Pereire, Paris.**
5e *accessit.* — Mlle **Lemarchand, 42, rue de Maistre, Paris**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

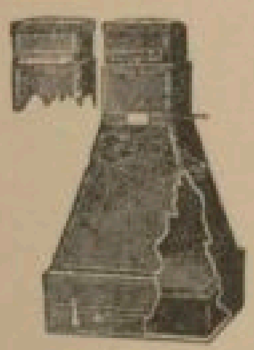
PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris *(Arts de la Femme).*

Mlle X. — La meilleure laque est la laque carminée.
P. — Prenez un compas, nos mesures sont inexactes.
Commandant I. de F. — Je vais vous écrire bientôt, j'attends les mesures.
M. D. — Ne vous servez pas de gomme.
P. de St-V. — Allez à l'Académie de la Grande-Chaumière, 14, rue de la Grande-Chaumière, Paris.
V. — Mon cours est l'application de celui de M. Grasset.

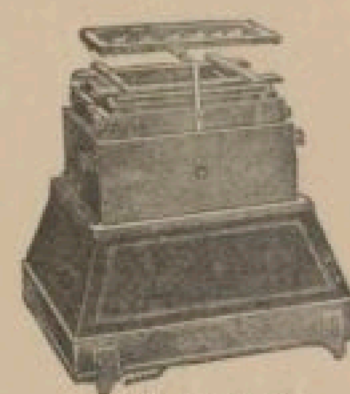
L'AGRANDISSEUR GUILLON

Un maître dans l'art photographique, M. Frédéric Dillaye, a dit que le meilleur moyen d'arriver à un bon résultat est de faire de petites épreuves aussi nettes que possible et de les agrandir. « On établit ainsi, dit-il, la perspective exacte des objets, on récupère tout l'enveloppement atmosphérique de la nature : ce dernier point, très typique, *est loin d'être donné par l'épreuve directe.* » Ainsi donc pas d'hésitation possible : inutile de s'encombrer d'appareils volumineux et lourds sous prétexte de vouloir obtenir des épreuves grand format : un petit appareil muni de bons objectifs sera le meilleur moyen d'arriver au but cherché en appelant à collaborer avec lui un agrandisseur pratique.



AGRANDISSEUR POPULAIRE

Mais, direz-vous, voici une seconde opération qui doit singulièrement compliquer les choses? Détrompez-vous; avec la perfection obtenue aujourd'hui par l'**Agrandisseur Guillon**, agrandir un cliché est chose aussi simple que tirer une épreuve : les opérations de l'agrandisseur sont rendues automatiques et *il n'y a pas d'insuccès possible*. — A la lumière du jour comme à celle de la lampe, l'opération se fait très rapidement et, *chose essentielle*, on obtient dans le nouveau cliché une richesse de détails et un effet de perspective qu'on ne pouvait soupçonner dans le premier cliché et que *n'aurait jamais donnés* une épreuve directe de même grandeur.



AGRANDISSEUR A RAPPORTS MULTIPLES

Qu'il s'agisse de l'agrandisseur populaire, étudié pour être mis, grâce à son prix, à la portée de tous, d'agrandisseurs spéciaux pour vérascope, kodaks, marsouin, stéréocycle, ou de l'**agrandisseur à rapports multiples,** le joyau de sa nombreuse série, M. Guillon apporte toujours le même soin dans la fabrication de ses appareils, qui, toujours essayés et vérifiés avant livraison, lui ont valu une réputation universelle.

La notice explicative et le catalogue sont adressés franco à celles de nos lectrices qui en feront la demande à M. **GUILLON, chaussée d'Antin, 8, à Paris.**

5e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

LA PHOTOGRAPHIE

Numéro 5. — *Cinquième concours.* — LA PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET EN COULEURS, ETC.

Faire une photographie représentant une personne dans un paysage, en train de lire un fascicule des *Arts de la Femme* (titre ostensible).

Format du cliché indifférent, épreuve collée ou non, papier et couleur du tirage au choix.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 10 août inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix.	— **Voyage en Orient du Césarévitch** (Chine, Japon, Sibérie). In-4, relié	30 fr. »
2e prix.	— *JACQUEMIN.* **Histoire générale du Costume.** In-4, relié	15 fr. »
1er acc.	— *E.-BAYARD.* **La Caricature et les Caricaturistes.** Relié	10 fr. »
2e acc.	— *Général O. BARATIERI.* **Mémoires d'Afrique.** In-8, broché	7 fr. 50
3e acc.	— *MAG-DALAH.* **Un hiver en Orient.** In-8, broché	5 fr. »
4e acc.	— *CAZENEUVE.* **A la Cour de Madagascar.** In-12, broché	3 fr. 50
5e acc.	— *RAYMOND.* **Histoire de l'Art.** In-8, broché	2 fr. 90
6e acc.	— *G. GRAND.* **Le Royander Goa.** In-8, broché	2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans le 7e fascicule, qui paraîtra le 15 septembre.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. EMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

J. de S. — Vous pourrez faire tirer vos épreuves cellulotypiques chez M. Schutzenberger, 83, rue Denfert-Rochereau, Paris. On vous donnera là tous renseignements sur le tirage.

Miss. — Sur n'importe quel papier non collé.

Lieutenant V. — Exigez bien la marque de fabrique, en cas de contrefaçon. — Les plaques cellulotypiques se vendent en gros chez Lefranc, 18, rue de Valois, Paris.

Paule. — Aiguisez bien votre pointe ; il faut qu'elle coupe.

Cyris. — Le procédé a obtenu la médaille d'argent de la Société d'encouragement à l'industrie.

Marie de P. — Parce que votre cliché Sinop n'avait pas été préalablement bichromaté.

*X***.* — L'eau suffit pour le papier ferro. — Trop d'insolation.

Jane. — Je ne saisis pas bien. Peut-être l'acide nitrique était-il trop étendu d'eau.

Le Carnet de la Parisienne

Quelle agréable distraction que la musique ! Mais elle devient coûteuse si, pour varier le répertoire, on s'impose de fréquents achats de partitions et de morceaux. Il est un moyen bien simple, cependant, de se créer un grand répertoire, en s'abonnant à *la Lecture musicale*. Moyennant **15** francs par an, cette superbe organisation, admirablement dirigée par M. Mennesson, à Sainte-Cécile, Reims, met à votre disposition 4 000 partitions et 400 000 morceaux de tous les éditeurs (nouveautés, danses, fantaisies, classiques, etc.) Grâce à cette somme minime, on peut étudier et exécuter tout ce qui s'édite en musique. Je suis convaincu que quantité de lectrices voudront connaître les détails de cet habile système d'abonnement. Pour cela il leur suffira d'écrire à M. Mennesson, en joignant un timbre pour la réponse.

Voir aux annonces, 3e page de la couverture.

PHOTO-HALL

TÉLÉPHONE 240-52 — **5, Rue Scribe, PARIS** — Adresse télégr. : PHOTO-PARIS

N. B. — Tous nos appareils sont formellement GARANTIS et échangés sans difficulté lorsqu'ils ne sont pas au goût de l'acheteur.

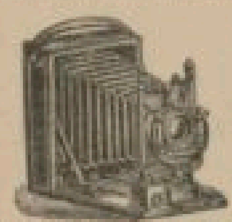


PERFECT-PLIANT N° 1

Appareil en acajou, gainé maroquin, pour plaques 9×12, soufflet peau, viseur, poignée, écrous, *objectif achromatique*, avec obturateur pour pose ou instantané et poire avec tube caoutchouc, trois châssis métalliques pour plaques 9×12.

35 Francs

Le même appareil avec objectif rectiligne ..... **45 Fr.**

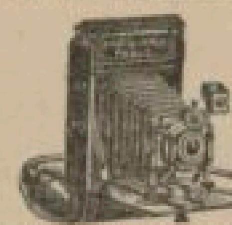


PERFECT-PLIANT N° 2

Appareil en acajou, gainé maroquin, pour plaques 9×12, soufflet peau, viseur, poignée, écrous, *objectif rectiligne*, avec obturateur de précision *Unicum* et poire avec tube caoutchouc, trois châssis métalliques pour plaques 9×12.

70 Francs

Le même appareil avec objectif *HERMAGIS*. **95 Fr.**

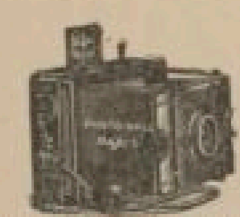


PERFECT-PLIANT N° 3

Appareil en aluminium gainé peau, pour pellicules 8×10 1/2 en bobines ou pour plaques 9×12, soufflet peau, *objectif rectiligne décentrable*, diaphragmes, obturateur pose ou instantané, au doigt ou à la poire, viseur clair, écrous.

85 Francs

Le même appareil avec objectif anastigmat *PHOTO-HALL*. **150 Fr.**

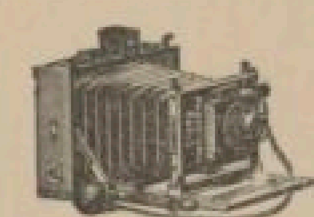


PERFECT FOCAL PLANE

Appareil pliant gainé en maroquin, soufflet peau, obturateur de plaque donnant jusqu'au 1/1500 de seconde, *objectif anastigmat PHOTO-HALL*, châssis à magasin contenant 12 porteplaques 9×12, poire et tube caoutchouc.

200 Francs

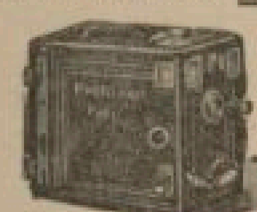
Le même appareil avec objectif anastigmat *ZEISS* ou *GOERZ*. **260 Fr.**



FOLDING-PERFECT N° 1

Chambre pliante très légère en noyer ciré, soufflet peau, 3 châssis doubles à rideaux, 1 viseur, 1 châssis à glace dépolie, 1 *objectif PHOTO-HALL*, 1 obturateur à rideau, 2 niveaux, 2 écrous, poire et tube caoutchouc.

Format	9×12	13×18
Objectif rectiligne..	95 f	115 f
Objectif anastigmat..	145 f	178 f

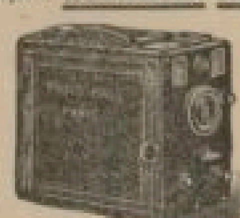


PERFECT-DÉTECTIVE N° 1

Viseurs clairs, compteur, écrous, obturateur pose et instantané, *objectif achromatique*, diaphragmes iris, niveaux, 12 porte-plaques 9×12.

35 Francs

Le même appareil avec objectif rectiligne ..... **45 Fr.**

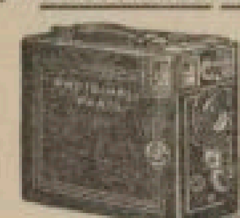


PERFECT-DÉTECTIVE N° 1bis

Viseurs clairs, écrous, compteur, obturateur pose et instantané, niveaux, *objectif rectiligne*, diaphragmes iris, 12 porteplaques 6 1/2×9, poire et tube caoutchouc.

60 Francs

Le même appareil 12 plaques 9×12.... **70 Fr.**



PERFECT-DÉTECTIVE N° 2

Viseurs clairs redresseurs, écrous, compteur, obturateur au doigt ou à la poire, niveaux, *objectif rectiligne PHOTO-HALL*, 12 porteplaques 9×12, poire et tube caoutchouc.

90 Francs

Le même appareil avec objectif *HERMAGIS*. **115 Fr.**



PERFECT DÉTECTIVE N° 3

Viseurs clairs redresseurs, écrous, compteur, obturateur vitesse variable, pose et instantané, au doigt ou à la poire, niveaux, *objectif anastigmat STEINHEIL* à diaphragmes iris, 12 porteplaques 9×12.

145 Francs

Le même appareil avec objectif *ZEISS*.... **195 Fr.**



PERFECT-DÉTECTIVE N° 4

Viseurs clairs redresseurs, écrous, compteur, obturateur pose et instantané, au doigt ou à la poire, niveaux, *objectif anastigmat STEINHEIL* à décentrement, diaphragmes iris, 12 porteplaques 9×12.

160 Francs

Le même appareil avec objectif *ZEISS*.... **210 Fr.**



PERFECT-STÉREO

Jumelle stéréoscopique gainée en maroquin, *objectifs rectilinéaires*, obturateur pose ou instantané, vitesses variables, au doigt ou à la poire, écrous, viseur pliant, 6 châssis métal pour plaques 45×107 m/m, étui à courroie.

45 Francs

Le même appareil format 6×13....... **55 Fr.**



PERFECT-JUMELLE N° 0

Jumelle gainée en maroquin pour plaques 9×12, niveaux, écrous, viseur pliant, *objectif rectiligne* avec obturateur pour pose ou instantané, au doigt ou à la poire, six châssis métalliques, étui dur à courroie.

70 Francs

Le même objectif avec objectif *HERMAGIS*. **95 Fr.**



PERFECT-JUMELLE N° 1

Viseur pliant, écrous, compteur, obturateur pose et instantané, au doigt ou à la poire, niveaux, magasin contenant 12 châssis 9×12, *objectif anastigmat PHOTO-HALL* diaphragmes iris, étui cuir.

190 Francs

Le même appareil avec objectif *ZEISS*.... **250 Fr.**



PERFECT-JUMELLE N° 2

Viseur clair pliant, écrous, compteur, obturateur pose et instantané, au doigt ou à la poire, niveaux, magasin 12 châssis 9×12, *objectif anastigmat PHOTO-HALL* se déplaçant, diaphragmes iris, étui cuir dur

225 Francs

Le même appareil avec objectif *ZEISS*..... **285 Fr.**



PERFECT-JUMELLE N° 3

construite toute en aluminium.

Viseur pliant, écrous, compteur, obturateur, pose et instantané au doigt ou à la poire, niveaux, magasin 12 châssis 9×12, *objectif anastigmat PHOTO-HALL* se déplaçant, étui cuir.

275 Francs

Le même appareil monté avec objectif *ZEISS*. **335 Fr.**



PRODUITS TOUT PRÉPARÉS

Marque PHOTO-HALL

Révélateur concentré, pour 1 litre...... **1 50**

Virage-Fixage, le demi-litre............ **2 »**

Renforçateur, le flac. **1 75**



PLAQUES EXTRA-RAPIDES

Marque PHOTO-HALL

6 1/2×9	9×12	13×18
0 75	**1 50**	2 80

Pour ouvrir ces boîtes, il suffit de tirer un fil dissimulé sous le papier.



PAPIER AU CITRATE D'ARGENT

à surface brillante

Marque PHOTO-HALL

48 feuilles 6 1/2×9
24 — 9×12
12 — 13×18
6 — 18×24
la pochette **0 50**

Cartes postales se virant, la pochette de 10.... **0 50**



CHASSIS-PRESSE

	9×12	13×18
Barres métal	0 60	0 80
Barres bois..	0 60	0 80
Avec glace forte.......	1 50	2 »



CUVETTES

	9×12	13×18
Celluloïd....	0 35	
Carton.....	0 45	0 80
Faïence.....	0 40	0 85
Verre.......	0 50	1 »
Tôle émaillée.	0 75	1 »

CATALOGUE ILLUSTRÉ GRATUIT ET FRANCO SUR DEMANDE

RÉSULTAT du TROISIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

Art du Métal

1er Prix. — Mlle **Degand, 221, boulevard Raspail, Paris (14e).**
2e Prix. — Mlle **M. Lemarchand, 5, rue Lemercier, Paris (17e).**
1er *accessit.* — Mme **Loizeau, à Saint-Étienne-de-Fougères (Lot-et-Garonne).**
2e *accessit.* — Mlle **Louise Petit, à Roanne (Loire).**
3e *accessit.* — Mlle **Yvonne de T..., à La Bastide-Bordeaux.**
4e *accessit.* — **Baronne de V..., à Paris.**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

LE MONTAGE C'est surtout par un montage et une présentation bien appropriés qu'une œuvre, quelle qu'elle soit arrive à produire tout son effet. — Rien ne sert d'apporter tous les soins désirables à un travail, si un montage mal assorti ou défectueux vient nuire à l'harmonie amoureusement combinée. Il importe donc, et cela est de la plus haute importance, de ne confier le soin du montage qu'à un artiste aussi habile que consciencieux. — A ce point de vue autant qu'à celui de la modicité des prix, M. Templier se recommande à tous ceux qui pyrogravent, peignent ou sculptent. Pour le montage des cuirs quelle qu'en soit la destination, pour la présentation artistique d'un étain, et tout particulièrement pour le montage des éventails et des écrans dont il a fait sa grande spécialité, on aura chez lui toute satisfaction. — La collection de modèles à peindre qu'il possède dans ses magasins, 9, boulevard Saint-Denis, est des plus riches et aussi des moins chères qui soient. A celles de nos lectrices qui, ne pouvant passer chez lui, voudraient bien lui écrire, M. Templier répondra par courrier.

4e Concours mensuel des « Arts de la Femme »

LA CELLULOTYPIE

Numéro 4. — *Quatrième concours.* —LA GRAVURE A L'EAU-FORTE, LA POINTE SÈCHE, LA CELLULOTYPIE.

Graver sur une plaque cellulotypique (nº 2, prix : 75 centimes), en vue d'une *Carte postale*, le dessin qui figure à la *page 157.* — Papier et couleur du tirage au choix.

Les concurrents devront envoyer à la librairie leur plaque parée et une épreuve tirée d'après cette plaque.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 10 juillet inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 du même mois.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix. —	**Voyage du Césarévitch.** Tome II (Chine, Japon, Sibérie). Relié	30 fr. »
2e prix. —	*Albert GUILLAUME.* **Le Repas à travers les âges.** Album	15 fr. »
1er acc. —	*NIDRACH.* **Péripéties cynégétiques de M. Mac-Aron**	7 fr. 50
2e acc. —	*VILLARET.* **Le Japon.** In-8, broché	10 fr. »
3e acc. —	*GERSPACH.* **Manufacture des Gobelins.** In-8, broché	5 fr. »
4e acc. —	*BERGERAT.* **La Chasse aux mouflons.** In-18, broché	3 fr. 50
5e acc. —	*GUYDO.* **La Soirée Pioche.** Album, cartonné	2 fr. 50
6e acc. —	*BELLANGER.* **Carnet du jeune dessinateur.** 50 planches dans une pochette	2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans notre 6e fascicule, qui paraîtra le 15 août.

RÉSULTAT du DEUXIÈME CONCOURS des « Arts de la Femme »

La Pyrogravure

1er Prix. — Mlle **Marthe Sombret, aux Andelys.**

2e Prix. — Mme **T. de Simonin, 221, boulevard Raspail, Paris.**

1er *accessit.* — Mlle **Lemarchand, 5, rue Lemercier, Paris (17e).**

2e *accessit.* — Mlle **Juliette Savalle, 40, rue de Paris, à Asnières.**

3e *accessit.* — « **Mireille** ».

4e *accessit.* — Mme **Loizeau, à Saint-Étienne de Fougères (Lot-et-Garonne).**

Les prix sont à la disposition des lauréats qui peuvent le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE ou envoyer 0 fr. 75 pour le recevoir franco de port.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

J. V. — Cette patine ne vaut absolument rien.
Bar de V. — Cela se vend plutôt chez les grands quincailliers.
Pao. — Le modèle est trop grand. — A Bois-le-Roi ?
Émilie. — Votre métal est trop épais. Rien à faire.
Jeanne M. — En appuyant très fort avec l'outil vous réparerez le dommage.
Midship. — Prenez un alphabet à marquer le linge. — Voyez les lettres majuscules au *Nouveau Larousse illustré.*
Mythis. — Inutile de faire tous ces frais, vos outils pour le cuir suffisent.
P. G. — Nous allons vous faire parvenir un album.
G. de V. — Vous n'aviez pas donné votre adresse.
Louise de M. — Vous n'avez pas suivi les détails de l'opération. — Faites un nouvel essai.

I[er] Concours des « Arts de la Femme » — L'Art du Cuir

Un concours mensuel est ouvert entre toutes nos lectrices sans exception. Chaque concours aura trait à la matière renfermée dans chaque numéro. Il y aura donc dix concours.

Numéro 1. — *Premier concours.* — **L'ART DU CUIR.** — Exécution en cuir (vachette) repoussé et non incisé, une liseuse d'après notre dessin agrandi à la dimension de 33 cm. sur 25 cm. (voir le dessin de la page 11 dans ce fascicule).

L'œuvre sera patinée au gré de l'artiste et non montée, mais le format du dessin, le choix de la matière et le mode d'exécution devront être scrupuleusement observés.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 10 avril inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 courant. Les œuvres resteront exposées dans le hall de la librairie pendant une semaine environ.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1[er] prix. —	**Voyage du Césarévitch.** Tome II (Chine, Japon, Sibérie). Relié . . .	30 fr. »
2[e] prix. —	*Albert GUILLAUME.* **Le Repas à travers les âges.** Album.	15 fr. »
1[er] acc. —	*CHALLEMEL-LACOUR.* **Œuvres oratoires.** In-8, broché.	10 fr. »
2[e] acc. —	*VILLARET.* **Le Japon.** In-8, broché	7 fr. 50
3[e] acc. —	*GERSPACH.* **Manufacture des Gobelins.** In-8, broché.	5 fr. »
4[e] acc. —	*BERGERAT.* **La Chasse aux mouflons.** In-18, broché.	3 fr. 50
5[e] acc. —	*GUYDO.* **La Soirée Pioche.** Album, cartonné	2 fr. 50
6[e] acc. —	*BELLANGER.* **Carnet du jeune dessinateur.** 50 pl. dans une pochette.	2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits à cette place, sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans notre 3[e] fascicule, qui paraîtra le 15 mai.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la Librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (*Arts de la Femme*).

FABRIQUE DE COULEURS FINES

LEFRANC & CIE

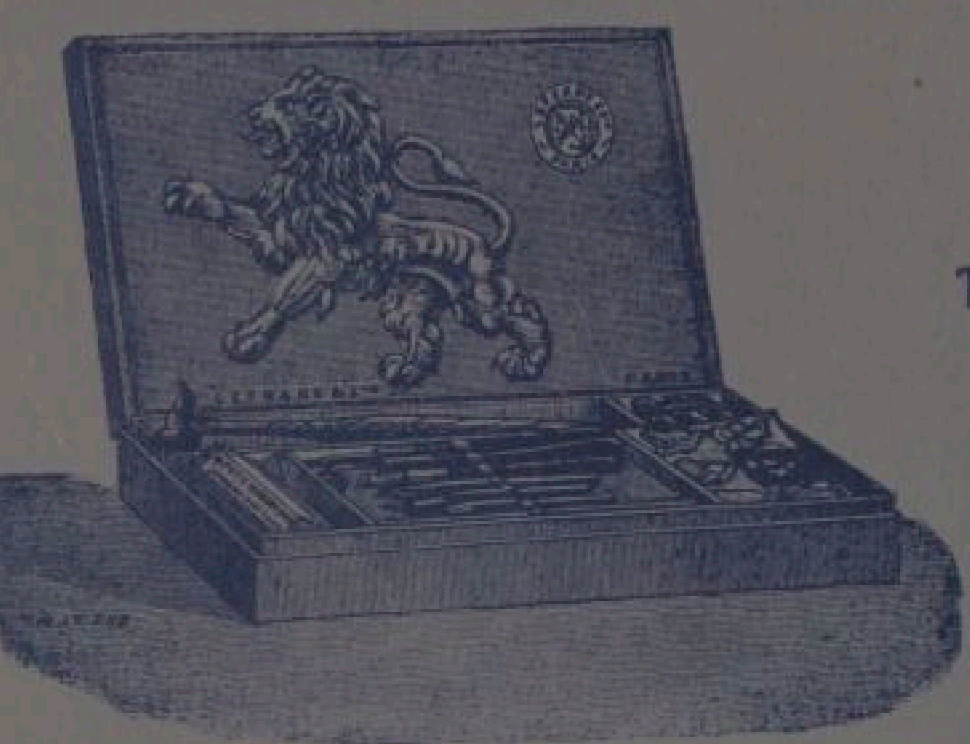
Rue de Valois, 18, Paris

USINE
à
ISSY-LES-MOULINEAUX

MARQUE DE FABRIQUE

EXPOSITIONS UNIVERSELLES
1889 et 1900
QUATRE GRANDS PRIX

OUTILS, MATÉRIEL ET TEINTURES
POUR
L'ART DU CUIR



BOITE GARNIE

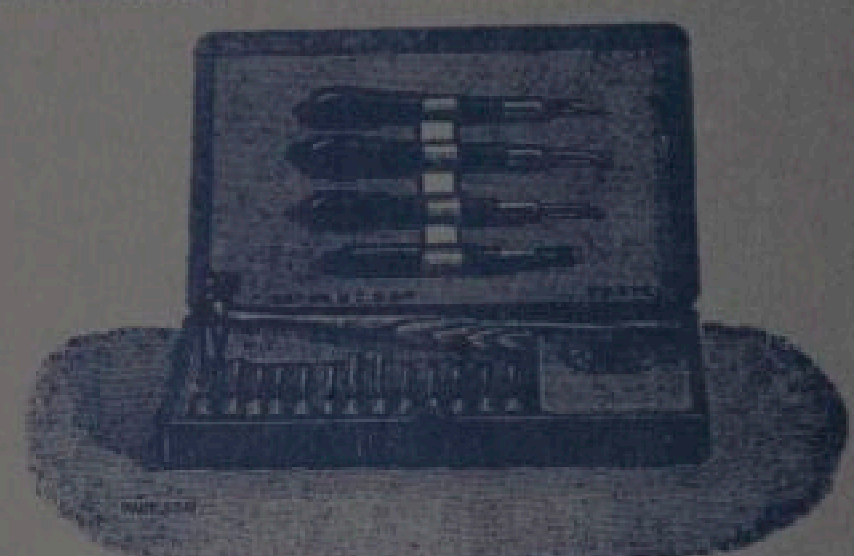
Fers à contourner, Bouterolles, Perloirs
Matoirs, Boules, Étaux, etc.

OUTILS VÉNITIENS

Tranchets pour la méthode mexicaine

COUSSIN POUR REPOUSSER LE CUIR
(Breveté s. g. d. g.)

Cet outil permet de repousser le cuir sans déformer le dessin, et d'obtenir beaucoup de précision et de finesse dans le modelé.



NÉCESSAIRE COMPLET EN GAINERIE

Teintures fixes à la lumière
DITES
" CHORÉÏNES "
(Sept nuances)

Teinture noire — Effaçage

PATE CHORÉOPLASTIQUE

23 24 25 26 27 28 29 30

Peaux et Cuirs extra *spécialement choisis*
Tous les outils portent le nom : LEFRANC

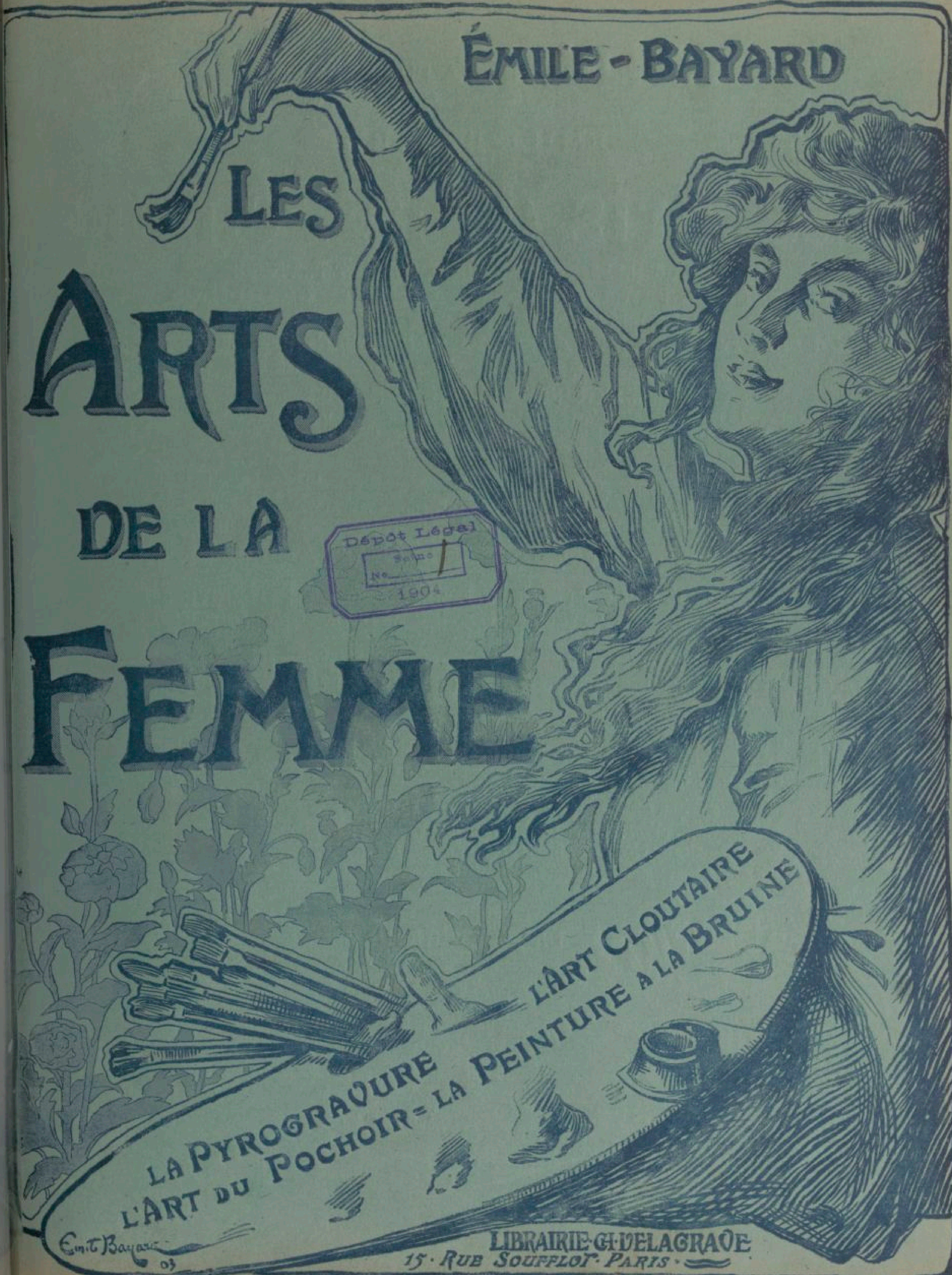
Matoirs de fond " Modern style " 31 32 33 34 35 36 37
(Propriété exclusive)

EXIGER LA MARQUE DE FABRIQUE

Dépôt chez tous les marchands de couleurs

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 2 — 15 AVRIL 1904



CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro . . . . **1 fr. 50** ❀ Abonnement d'un an (1904). . **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferro-prussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

2e Concours des « Arts de la Femme » — La Pyrogravure

Numéro 2. — *Deuxième Concours.* — **LA PYROGRAVURE.** — Exécuter en pyrogravure sur bois un cadre à la grandeur et d'après le dessin du modèle qui figure à la page 45 du présent fascicule.

Le choix du bois et le mode pyrographique sont indifférents.

Le cadre, patiné au gré de l'artiste, ne sera pas monté, ses contours intérieurs et extérieurs ne seront pas découpés.

Les envois devront parvenir à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris, avec l'indication de « *Concours des Arts de la Femme* » jusqu'au 10 mai inclusivement. Le jugement aura lieu le 20 mai. Les œuvres resteront exposées dans le hall de la librairie pendant une semaine environ.

N. B. — Tous les envois au Concours, sans exception, seront rendus.

RÉCOMPENSES DÉCERNÉES

1er prix. — Voyage du Césarévitch. Tome II (Chine, Japon, Sibérie). Relié . . . . 30 fr. »
2e prix. — *Albert GUILLAUME.* Le Repas à travers les âges. Album. . . . . 15 fr. »
1er acc. — *NIDRACH.* Péripéties cynégétiques de M. Mac-Aron . . . . 7 fr. 50
2e acc. — *VILLARET.* Le Japon. In-8, broché . . . . 10 fr. »
3e acc. — *GERSPACH.* Manufacture des Gobelins. In-8, broché . . . . 5 fr. »
4e acc. — *BERGERAT.* La Chasse aux mouflons. In-18, broché . . . . 3 fr. 50
5e acc. — *GUYDO.* La Soirée Pioche. Album, cartonné . . . . 2 fr. 50
6e acc. — *BELLANGER.* Carnet du jeune dessinateur. 50 planches dans une pochette. . . . . . . 2 fr. »

Pour recevoir son prix, ajouter 0 fr. 75 pour frais de port ou le faire prendre à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris.

Les noms des titulaires de ces récompenses seront inscrits sur la couverture des *Arts de la Femme*, et l'œuvre ayant obtenu le premier prix sera reproduite dans notre 4e fascicule, qui paraîtra le 15 juin.

PETITE CORRESPONDANCE

Il sera répondu sous cette rubrique à toute demande intéressant la généralité. En dehors de cet avantage gratuit, M. ÉMILE-BAYARD répondra personnellement à toute lettre de renseignements contenant la somme de 1 fr. 15. Adresser les lettres à la librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris *(Arts de la Femme)*.

Mme V. Z. — Vous éclaircirez la patine au moyen de gouache.

Une Curieuse. — Le résultat serait négatif et vous brûleriez vos doigts.

Myriam. — Incisez le cuir avant de le modeler.

Baronne de T. — Parce que votre basane n'est point assez épaisse.

Un Professeur. — Essayez avec du sel d'oseille ou patinez dans des tonalités sombres pour cacher la tache.

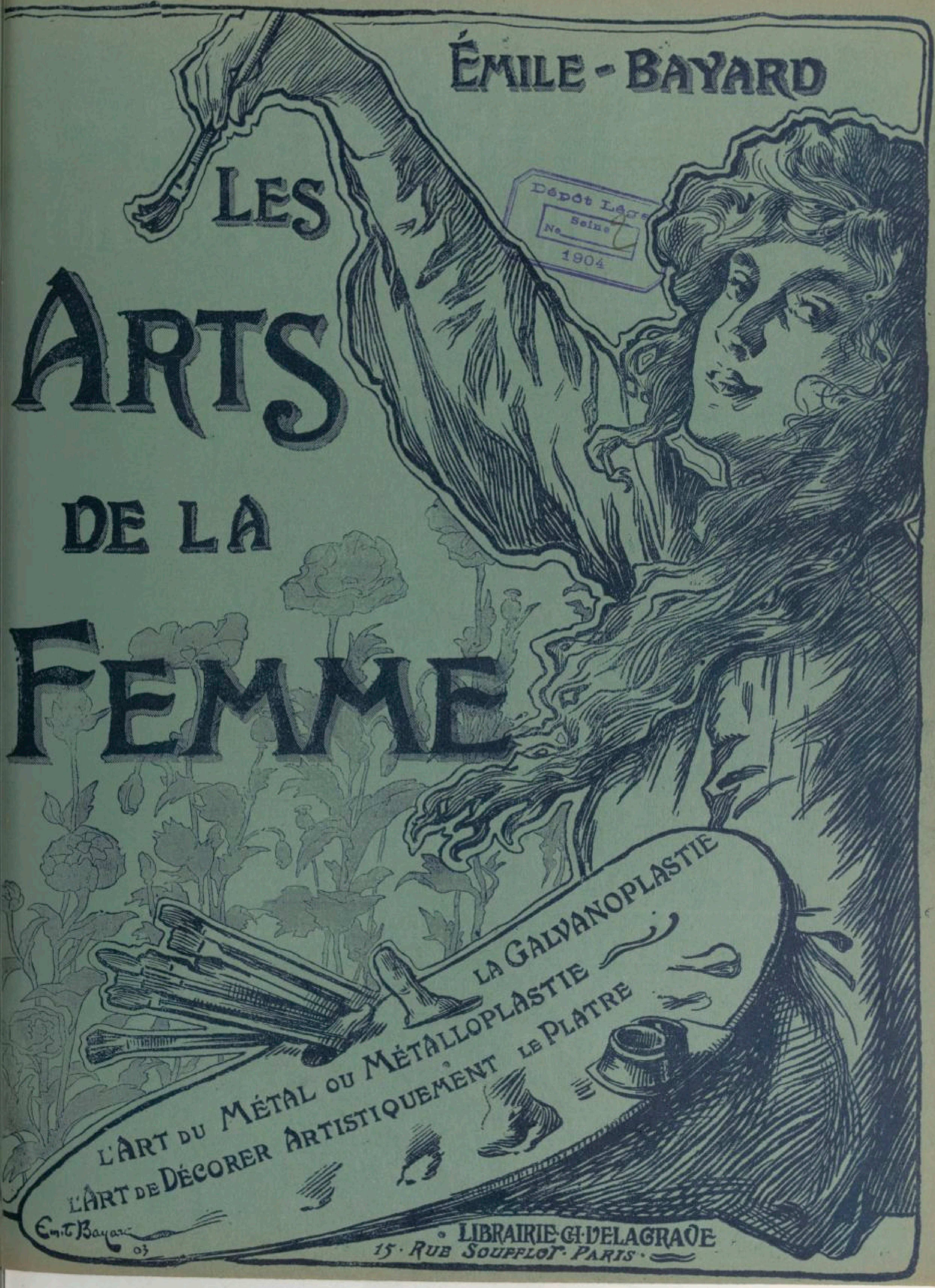
P. B. — Vous aurez plus d'efforts à faire, mais votre œuvre sera plus belle.

Blanchette. — Le cuir blanc se teinte en un gris fer très délicat à l'aide de quelques gouttes de perchlorure de fer dans un verre d'eau.

Une Timide. — N'ayez aucune crainte, revenez souvent avec votre couleur. — Jamais, cela est contraire au travail du cuir.

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 3 — 15 MAI 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 3e Concours et les résultats du 1er Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro . . . . 1 fr. 50 ❀ Abonnement d'un an (1904). . 13 fr. 40

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

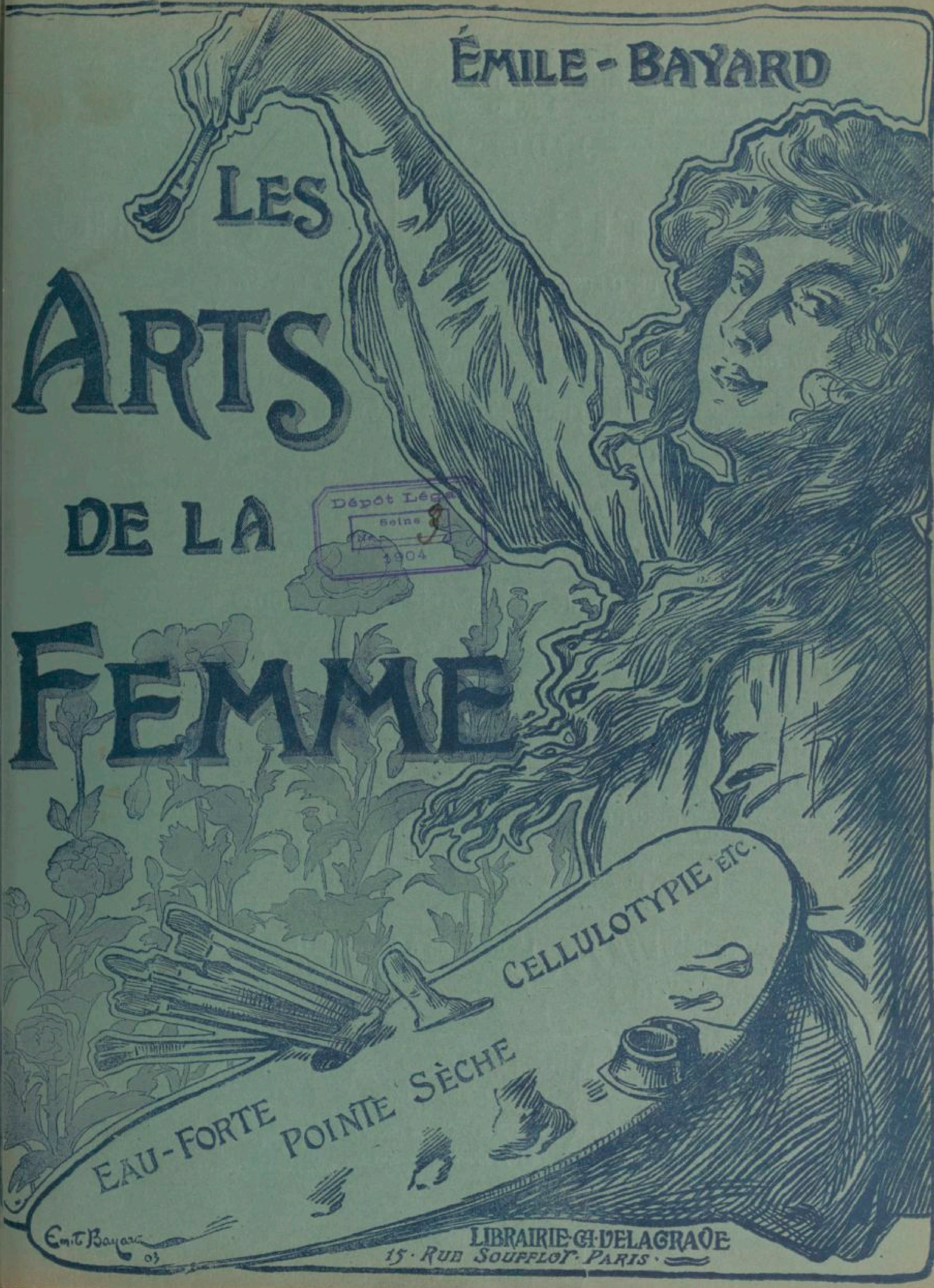
Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptoligule. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Prix du numéro : 1 fr. 50 — N° 4 — 15 JUIN 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 4e Concours et les résultats du 2e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . 1 fr. 50 ❁ **Abonnement d'un an (1904), 10 nos. 13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Prix du numéro : 1 fr. 50 — N° 5 – 15 JUILLET 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 5e Concours et les résultats du 3e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . **1 fr. 50** ❀ Abonnement d'un an (1904), 10 nos. **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Boîte garnie des « Arts de la Femme »

POUR

LA PYROGRAVURE

Boîte en aulne vernis (21 × 17 × 6), à crochets, poignée cuivre, avec modèle de dessin pyrographique sur le couvercle, contenant :

Un flacon carburateur, garniture nickelée, bouchon à vis.
Une armature nickelée à deux tubulures
Une poire double avec tube en caoutchouc.
Un porte-pointe en métal garni de liège isolateur.
Une pointe universelle sertie (forme no 4) en platine iridié.
Un tube de raccord.
Une lampe à alcool en métal nickelé garni d'ouate.
Un panneau marronnier préparé et esquissé.
Deux dessins en roncifs.
Une poncette.
Un crayon Gilbert no 5.
Papier chimique à décalquer.

Avec un **Traité pratique de Pyrogravure.** Prix . . . . **15** francs

La même boîte, **plus grande** (25 × 19 × 6,5) et plus complète, avec six demi-tubes de couleurs moites, deux godets dorés, deux pinceaux petit-gris, etc., etc. Prix. . . . . **25** francs

Envoyer la somme par mandat-poste (y ajouter **0** fr. **75** pour le port)

A la librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris





Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 6 — 15 AOUT 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 6e Concours et les résultats du 4e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . **1 fr. 50** ❀ Abonnement d'un an (1904), 10 nos. **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Prix du numéro : 1 fr. 50 — N° 7 — 15 SEPTEMBRE 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 6e Concours et les résultats du 4e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . **1 fr. 50** ❀ Abonnement d'un an (1904), 10 nos. **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 8 — 15 OCTOBRE 1904



Voir à la fin de la publication les conditions du 6e Concours et les résultats du 4e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . **1 fr. 50** ❁ Abonnement d'un an (1904), 10 nos. **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro parait le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptoligníe. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Boîte garnie des « Arts de la Femme »

POUR

LA PYROGRAVURE

Boîte en aulne vernis (21 × 17 × 6), à crochets, poignée cuivre, avec modèle de dessin pyrographique sur le couvercle, contenant :

Un flacon carburateur, garniture nickelée, bouchon à vis.
Une armature nickelée à deux tubulures
Une poire double avec tube en caoutchouc.
Un porte-pointe en métal garni de liège isolateur.
Une pointe universelle sertie (forme no 4) en platine iridié.
Un tube de raccord.
Une lampe à alcool en métal nickelé garni d'ouate.
Un panneau marronnier préparé et esquissé.
Deux dessins en roncifs.
Une poncette.
Un crayon Gilbert no 5.
Papier chimique à décalquer.

Avec un **Traité pratique de Pyrogravure.** Prix . . . . **15 francs**

La même boîte, **plus grande** (25 × 19 × 6,5) et plus complète, avec six demi-tubes de couleurs moites, deux godets dorés, deux pinceaux petit-gris, etc., etc. Prix. . . . . **25 francs**

Envoyer la somme par mandat-poste (y ajouter **0** fr. **75** pour le port)

A la librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris

MAISON BERVILLE
FONDÉE EN 1833
PARIS
25, Chée d'Antin

CARREAU DIVISEUR, modèle déposé

Cet appareil sert à mettre au carreau un paysage ou un sujet quelconque. Le **Carreau diviseur** se compose d'une vitre gravée par un quadrillage aux 2 centimètres et sertie dans un cadre en métal auquel se fixe une tige à coulisse servant de mire.

Le cadre est tenu verticalement par une pince terminant un support à coulisse pouvant se fixer à une table ou à une boite à peindre.

Envoi franco du tarif



Carreau diviseur

TÉLÉPHONE : 322.48

ENVOI FRANCO DES AUTRES TARIFS

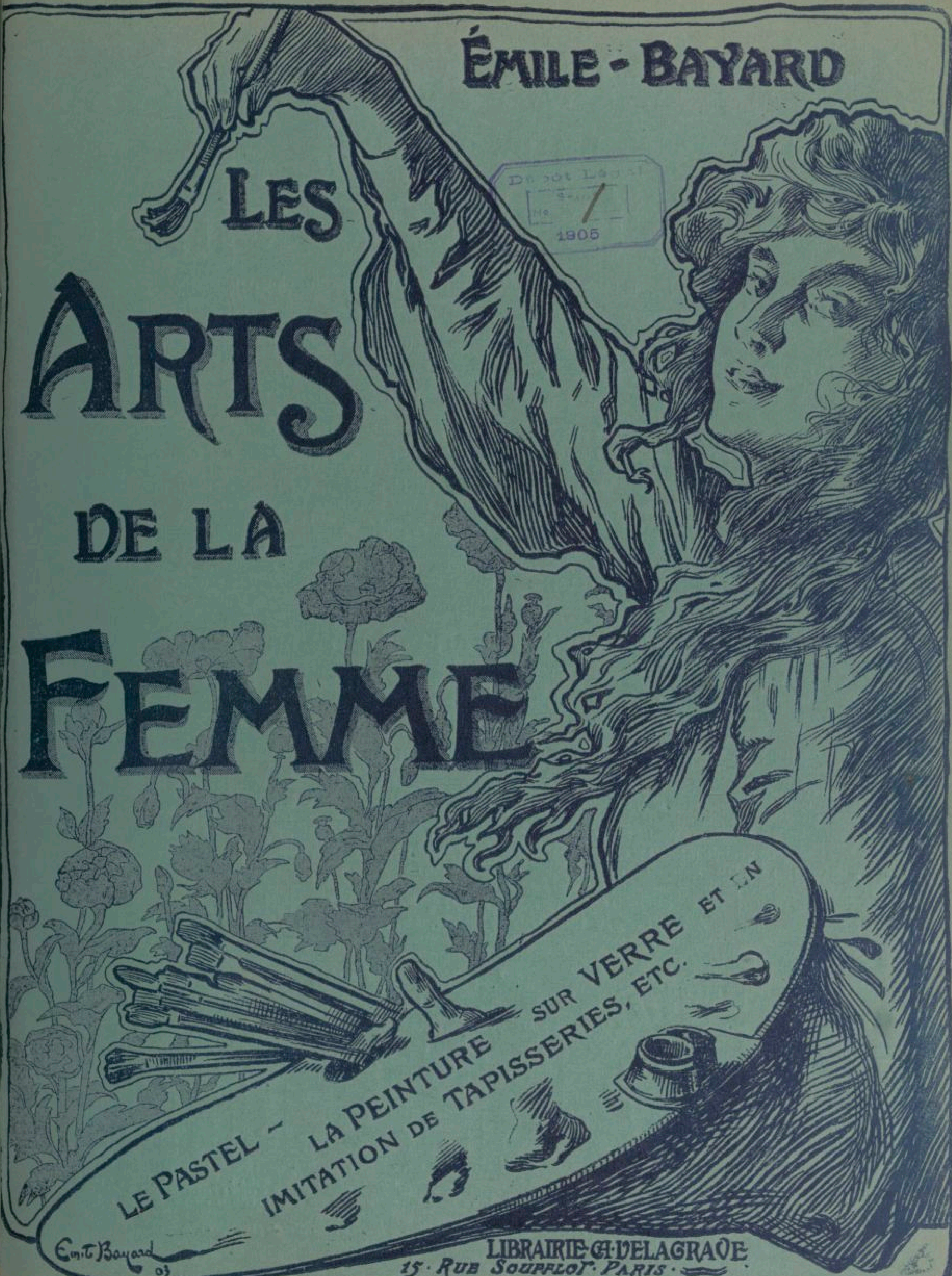
A. Aquarelle, Gouache. — F. Dessin au fusain. — D. Différents genres de dessins, Architecture, Compas. — E. Enluminure. — MI. Miniature. — H. Peinture à l'huile. — P. Pastel. — MC. Matériel de campagne. — O. Optique appliquée au dessin. — T. Peinture en imitation de tapisseries, — G. Gravure à l'eau-forte. — PY. Pyrogravure. — C. Décoration du cuir. — M. Modelage. — FA. Photominiature, Photopeinture, Bruine. Décorations diverses de fantaisie. — PP. Peinture sur porcelaine. — L. Librairie d'art. — FF. Fac-similés de fusains.

Demander le tarif de la **" NOUVELLE CHAMBRE CLAIRE UNIVERSELLE "**,

système breveté, servant à dessiner correctement d'après nature, ou à agrandir ou réduire des dessins ou des photographies, etc.

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 9 — 15 NOVEMBRE 1904



Voir à la fin de la publication les résultats du 7e Concours.

CONDITIONS DE LA PUBLICATION

Prix du numéro mensuel. . . . . . **1 fr. 50** ❀ Abonnement d'un an (1904), 10 nos. **13 fr. 40**

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

REVUE ILLUSTRÉE ENCYCLOPÉDIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉE PAR NUMÉROS DE 40 PAGES GRAND IN-4

ILLUSTRÉE DE NOMBREUX MODÈLES OU MOTIFS DÉCORATIFS

Un numéro paraît le 15 de chaque mois, depuis le 15 mars 1904.

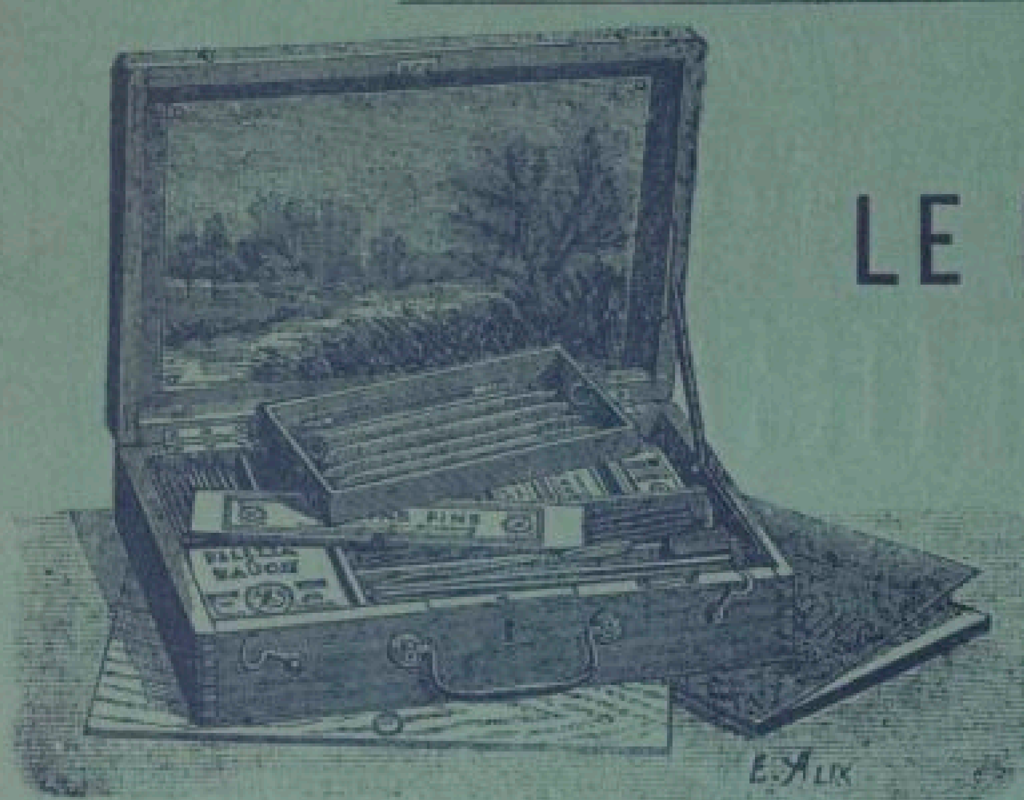
Un concours avec prix dans chaque numéro

MATIÈRES TRAITÉES EN 1904

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptolignie. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.



BOITE GARNIE DE PASTELS



BOITE GARNIE POUR LE DESSIN



BOITE POUR LA PEINTURE SUR VERRE

Prix du numéro : 1 fr. 50

N° 10 — 15 DÉCEMBRE 1904

ÉMILE-BAYARD

LES ARTS DE LA FEMME



LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15 RUE SOUFFLOT · PARIS ·

Voir à la fin de la publication les résultats du 8e Concours.

Vient de paraître :

ÉMILE-BAYARD

Les Arts de la Femme

ENCYCLOPÉDIE PRATIQUE

Contenant plus de 200 planches et motifs appropriés à chaque matière

Un magnifique volume in-4 raisin, broché. . . . . **12 fr.**
Avec reliure artistique, toile, fers spéciaux. . . . . **17 fr.**

(Voir pour l'Emboîtage le papillon joint à ce numéro.)

MATIÈRES TRAITÉES

L'Art du Cuir. — La Pyrogravure. — L'Art cloutaire. — L'Art du Pochoir. — La Peinture à la bruine. — L'Art des métaux gravés et repoussés ou Métalloplastie. — La Galvanoplastie. — L'Art de décorer artistiquement le plâtre. — La Gravure à l'eau-forte. — La Pointe sèche. — La Cellulotypie. — La Sculpture sur bois ou Sculptoligne. — L'Art des découpures à la scie. — La Marqueterie. — La Peinture au vernis Martin. — La Peinture sur porcelaine. — La Barbotine. — L'Art de l'émail. — L'Émaillage athénien. — La Peinture émail. — La Peinture. — La Photographie sur étoffes. — Le Modelage. — La Peinture à l'aquarelle et à l'huile. — L'Enluminure. — La Miniature. — La Gouache, le Lavis. — La Photographie. — La Photopeinture. — La Photominiature. — La Photocéramique. — L'Art du décor au ferroprussiate. — Le Pastel. — Le Fusain, le Crayon, la Plume, etc. — L'Imitation de tapisseries, de vitrail (peinture sur verre). — Les Fleurs artificielles. — La Lépidochromie. — L'Art du déchiquetage. — Les Vitraux en fleurs naturelles. — Le Dessin à la suie. — La Graphotypie. — L'Effleurage. — Le Velours modelé. — La Monotypie, etc.

Boîte garnie des « Arts de la Femme »
POUR

LA PYROGRAVURE

Boîte en aulne vernis (21 × 17 × 6), à crochets, poignée cuivre, avec modèle de dessin pyrographique sur le couvercle, contenant :

Un flacon carburateur, garniture nickelée, bouchon à vis.
Une armature nickelée à deux tubulures
Une poire double avec tube en caoutchouc.
Un porte-pointe en métal garni de liège isolateur.
Une pointe universelle sertie (forme n° 4) en platine iridié.
Un tube de raccord.
Une lampe à alcool en métal nickelé garni d'ouate.
Un panneau marronnier préparé et esquissé.
Deux dessins en roncifs.
Une poncette.
Un crayon Gilbert n° 5.
Papier chimique à décalquer.

Avec un **Traité pratique de Pyrogravure.** Prix . . . . **15 francs**

La même boîte, **plus grande** (25 × 19 × 6,5) et plus complète, avec six demi-tubes de couleurs moites, deux godets dorés, deux pinceaux petit-gris, etc., etc. Prix. . . . . **25 francs**

Envoyer la somme par mandat-poste (y ajouter **0 fr. 75** pour le port)
A la librairie Ch. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris

MAISON BERVILLE
FONDÉE EN 1833
PARIS
25, Chée d'Antin

LA PYROGRAVURE
SUR
BOIS, CUIR, VELOURS

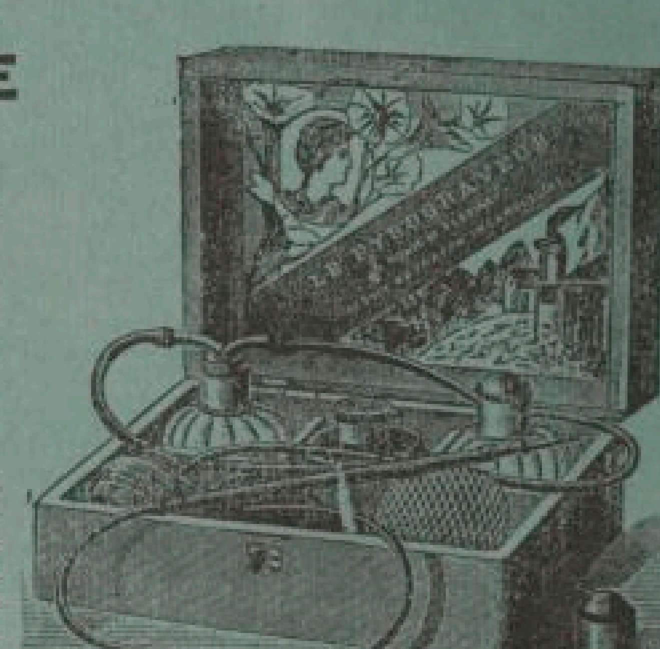
Boites complètes de 11 fr. à 45 fr.
Pointes depuis **4 fr. 75**

Boîtes garnies pour la
DÉCORATION DU CUIR ET DE L'ÉTAIN

TÉLÉPH. : 322.48

ENVOI FRANCO DES AUTRES TARIFS

A. Aquarelle, Gouache. — F. Dessin au fusain. — D. Différents genres de dessins, Architecture, Compas. — E. Enluminure. — MI. Miniature. — H. Peinture à l'huile. — P. Pastel. — MC. Matériel de campagne. — O. Optique appliquée au dessin. — T. Peinture en imitation de tapisseries, — G. Gravure à l'eau-forte. — PY. Pyrogravure. — C. Décoration du cuir. — M. Modelage. — FA. Photominiature, Photopeinture, Bruine. Décorations diverses de fantaisie. — PP. Peinture sur porcelaine. — L. Librairie d'art. — FF. Fac-similé de fusains.



Demander le tarif de la **" NOUVELLE CHAMBRE CLAIRE UNIVERSELLE "**, *système breveté, servant à dessiner correctement d'après nature, ou à agrandir ou réduire des dessins ou des photographies, etc.*